المرأة

بين الفن و العشق و الزواج

قراءة فى مذكرات فاطمة سرى
و دراسات أخرى

د. نهاد صليحة

دار العين للنشر

المرأة

بين الفن و العشق و الزواج

المرأة بين الفن والعشق والزواج

قراءة فى مذكرات فاطمة سرى ودراسات أخرى

د. نهاد صليحة

الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨



دار العين للنشر

٩٧ كورنيش النيل ، روض الفرج ، القاهرة

تليفون: ٢٤٥٨٠٣٦٠ ، فاكس: ٢٤٥٨٠٩٥٥

www.elainpublishing.com

الغلاف: أحمد اللباد

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ١٧٢٥٦ / ٢٠٠٨

I.S.B.N 978-977-6231-58-0

المرأة

بين الفن و العشق و الزواج

د. نهاد صليحة

دار العين للنشر



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

صليحة ، نهاد.

المرأة بين الفن والعشق والزواج: قراءة فى مذكرات فاطمة سرى ودراسات اخرى / نهاد صليحة

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠٠٨.

ص؛ سم.

تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٦٢٣١ ٥٨ .

١- المسرح - نقد

٢- المرأة فى الأدب العربى

أ. العنوان

٧٩٢,٠٦

رقم الإيداع / ٢٠٠٨/١٧٢٥٦

إهـــداء

إلى روح الفنان العظيم

سعد أردش

حبًا .. وحنينًا .. وعرفانًا

المحتويات

تمهيد

يضم هذا الكتاب ثماني اجتهادات منوعة لتأمل الظاهرة المسرحية في عدد من جوانبها. فبينما تركز الدراستان الأولى والثانية على وضعية المرأة فى المسرح فى ظل الثقافة الأبوية المهيمنة، وتفحصها من منظور نسوى فى سياقها الاجتماعى والاقتصادى والأخلاقى منذ عشرينات القرن الماضى وحتى الآن، تتتبع الدراسة الثالثة الأصول التاريخية لصيغة درامية/مسرحية اكتسبت شعبية كبيرة فى مصر منذ الثمانينات، وخاصة بين شباب المسرحيين، وهى "المونودراما"، كما ترصد أنواعها المختلفة وتجلياتها الحديثة فى المسرح المعاصر، سواء عندنا أو فى الغرب.

وفى الدراستين التاليتين، تستحوذ عملية التواصل فـى المسرح ما بين إنشاء العرض وتفسيره علـى اهتمام البحث وتخضع لتحليل مُفصّل. أما الدراسة السادسة، فتسعى إلى فحص التوجهات الفكرية للكوميديا فى المسرح العربى فى ضوء عدد من المفاهيم النقدية الحديثة، وخاصة مصطلح "الكرنفالية" الذى صكه الناقد الروسى (ميخائيل باختين).

وفى جزئه الأخير، ينتقل الكتاب إلى عمل المخرج فى المسرح، فيفحصه من خلال تجربتين مسرحيتين حديثتين، إحداهما للراحل العظيم

سعد أردش، والأخرى للفنان الشاب، صاحب الموهبة الكبيرة، عمرو قابيل. ثم يتوقف فى النهاية أمام ظاهرة تحول كاتب تلفزيونى مخضرم مثل أسامة أنو عكاشة إلى المسرح فيقدم تحليلاً لمسرحياته الأربع التى قدمت على خشبة المسرح.

وكـل ما أتمناه أن يجد القارئ فى هذا الكتاب شيئًا من الفائدة وبعضًا من المتعة، وأن يدفعه هذا الجهد المتواضع إلى المزيد من الاهتمام بفن المسرح.

نهاد صليحة

القاهرة

٢٠٠٨

المرأة بين الفن والعشق والزواج:
قراءة في مذكرات فاطمة سري
ووقائع خصومتها مع محمد بك شعراوى في مصر
في العشرينيات من القرن الماضي

تمهيد :

في الفترة من ١٩٢٦/١٢/٢٧ إلى ١٩٢٧/٤/٢٥، نشرت المطربة المسرحية[١] فاطمة سري، في **مجلة المسرح الأسبوعية**، في حلقات متوالية، قصة زواجها السري من محمد بك شعراوى - ابن هدى شعراوى، رائدة تحرير المرأة، وعلى باشا شعراوى - شارحة الأسباب التي دفعتها إلى اللجوء للقضاء لإثبات زواجه العرفي بها وأبوته للطفلة التي أنجبتها منه وأسمتها ليلي، وذلك بعد أن هجرها وتنكر لها.

وفي العام الماضي، أعاد المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في مصر نشر هذه المذكرات، في كتاب تضمن أيضاً مذكرات لفاطمة رشدي، وأمينة رزق، وزوزو حمدي الحكيم، وحمل عنوان **من رائدات المسرح المصري**، قام بجمع مادته من الصحافة، ووثائق المركز، وتسجيلاته، الباحثان رضا فريد يعقوب وأحمد محمد عبد الله، ومهدت له بمقدمة قصيرة دينا يحي[٢].

وفي هذا الكتاب؛ الذي لا يحكي عن هؤلاء الرائدات، بل يضع أمامنا ما يقلنه هن عن أنفسهن، في كتابات أو أحاديث شفهية مسجلة، توقفت طويلاً عند فاطمة سري ومذكراتها. لم أكن قد قرأت هذه المذكرات من قبل، وكانت فاطمة سري بالنسبة لي مجرد اسم لمطربة هامشية، لا تقارن بمعاصراتها من الفنانات المؤثرات في تاريخ المسرح. فعندما نتحدث عن فنانات المسرح في مصر، في العشرينيات من القرن الماضي، تحضر إلى الذهن على الفور فاطمة رشدي، وأمينة رزق، وروز اليوسف، ومنيرة المهدية، وبديعة مصابني، وفردوس حسن، وزينب صدقي، وماري منصور، وعزيزة أمير، وقد نتذكر أيضاً أمينة محمد، وفتحيه أحمد، ودولت أبيض، ورتيبة رشدي. أما فاطمة سري، فلم يعد أحد يذكرها اليوم.

بدت لي المذكرات في البداية أشبه بسيناريو أحد الأفلام الميلودرامية القديمة، يحكي عن زواج فنانة من «ابن ذوات»، لا يلبث أن يتنكر لها حين تنجب، ويحاول شراء صمتها بالمال أو الإرهاب، وتساءلت: ترى هل ألهمت هذه المذكرات مثل هذه الأفلام؟ وهل كانت وراء فيلم فاطمة لأم كلثوم، معاصرة فاطمة سري، الذي طرح قضية الزواج العرفي، والتنكر لثمرته، رغم أن بطلته تعمل ممرضة لا فنانة، ورغم أن الفيلم أنتج عام ١٩٤٨؟ ولكن راعني اختلاف بطلة هذه المذكرات عن بطلات الميلودرامات السينمائية، فهي وإن كانت قد رفضت الرشوة مثلهن، فإنها لم تلتزم الصمت، ولم تكتف باللجوء للقضاء، بل أتت فعلاً غير مسبوق، وهو نشر قصة هذه العلاقة وتفاصيلها في حلقات أسبوعية، في مجلة

سيارة، على مدى خمسة شهور، إبان النظر في القضية. وكانت فاطمة سري تدرك تماماً جرأة هذه الخطوة، فتقول في بداية هذه المذكرات:

«من المحقق أن مصر لم تر إلى هذه اللحظة سيدة شرقية نشرت مذكراتها على أية حادثة من الحوادث التي صادمتها في الحياة. لذا سيكون عملي هذا جرأة في نظر البعض وغرابة في نظر البعض الآخر، والحقيقة أنه واجب أكرهتني عليه الظروف وسير الحوادث المزعجة، وتكاتف شاب غني وبعض رجال المحاماة المشهورين لهضم حقوقي، ودوس كرامتي، وسلب ابنتي حقها في حمل اسم أبيها الشرعي» (**مجلة المسرح**، ١٩٢٦/١٢/٢٧، ص ٨).

وأثارت هذه المذكرات في ذهني أسئلة عديدة مثيرة ومحيرة، بعضها يتعلق بصدق الوقائع التي وردت فيها، وبعض الجوانب الغامضة في حياة كاتبتها، والآخر يتعلق بنهاية القصة: ماذا حدث بعد نهاية آخر حلقة من المذكرات؟ كيف حسمت القضية؟ ماذا حدث لفاطمة سري وابنتها في نهاية الأمر؟

ولم تكن محاولة التثبت من صحة ما جاء في المذكرات وإكمال القصة بالأمر الهين، فكنت كلما أجبت على سؤال برز سؤال آخر، وكلما فتحت باباً وجدت وراءه أبواباً مغلقة، واعترف لكم إنني قد بت أعتقد في استحالة التيقن من صدق ما جاء في المذكرات بأدلة أو قرائن من خارج

هذا النص، وبعض الكتابات المتناثرة في صحافة تلك الفترة، وذلك بسبب صمت كل أبطال هذه القصة، باستثناء فاطمة سري، وعزوفهم التام عن الإشارة إليها من قريب أو بعيد، كما فعلت هدى شعراوي في مذكراتها[٣]، واندثار معظم الوثائق القليلة المتعلقة بهذا الموضوع، وموت معظم من عاصروه من الكتاب أو الصحفيين، أو أقارب أبطال القصة وأصدقائهم، ورفض من بقوا على قيد الحياة منهم الخوض فيه، إما لأسباب عائلية، أو بدافع من الوفاء لذكرى العائلة، كما سيأتي فيما بعد.

ولذا، فقد وجدتني في نهاية هذه المرحلة من رحلة البحث، لا أمتلك سوى إجابات متضاربة، ناقصة، مبتورة، أو غائمة بفعل الزمن وضعف ذاكرة أصحابها، أو ملونة بآرائهم وميولهم وأهوائهم. ورغم ذلك، فقد شكلت هذه الإجابات على نقصها وتشوشها، أو قل، ربما بسبب هذا النقص والتشوش، سياقاً فكرياً مثيراً مراوغاً، دفعني إلى معاودة قراءة المذكرات من منظور تفكيكي، باعتبارها نصاً سردياً (narrative)، وخطاباً (discourse)، لا يمثل «الحقيقة»، بقدر ما يمثل قراءة صاحبته للأحداث، وتفسيرها لها، وفق مجموعة من المفاهيم والفرضيات التي تؤطر القراءة، وتتحكم في منظورها، وتحدد ما يقال وما يجب السكوت عنه، وأيضاً باعتبارها نصاً يتموضع في فترة تاريخية معينة، في مجتمع بعينه، ضمن نصوص أخرى، يشتبك معها في علاقات معقدة، تكشف بدرجات مختلفة سلسلة من المفارقات أو الجدليات، التي حكمت وضعية

المرأة فـي تلك الفـترة – فـي جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والجنسية – وصورتها عن ذاتها، وصورة المجتمع عنها.

وعلى هذا، فقد قسمت هذه الورقة إلى جزأين: الأول، يمثل إطاراً للمذكرات، فيرسم صورة لفاطمة سري كفنانة وإنسانة وأم، من واقع ما كتب عنها في الصحافة في العشرينيات، ثم يتتبع مسارها فيما أمكن، في الفترة التي تلت نشر المذكرات، وحتى موتها في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي. ولذا فقد أسميته «الإطار». والثاني، بعنوان «المذكرات»، يقدم قراءة للمذكرات باعتبارها نصاً سردياً، يشتمل على جانبين متصلين، هما: الجانب الذي يختص بالمضمون – أي الوقائع، والصلات المضمرة التي تربط بينها، والجانب الذي يختص بالشكل – أي الجانب البلاغي، الذي يتضمن النسيج اللغوي، واستراتيجيات السرد، وأيضاً باعتبارها خطاباً حول علاقة الجنس بالدين والمجتمع في تلك الفترة، وعلاقة الفنانة بمجتمعها وذاتها وفنها.

وكان عليّ في هذا التحليل، أن أتجاوز سؤالاً هاماً يطرحه النص، ولم يسفر بحثي عن إجابة له، وهو سؤال يتعلق بهوية من صاغ نص المذكرات في صورته النهائية التي نشرت، ومدى تدخله في تحوير وتأويل المادة التي أملتها عليه فاطمة سري، أو الإضافة إليها.

أما ما يدفعني إلى فرضية وجود كاتب خفي (ghost writer) أملته فاطمة سري الوقائع فصاغها نصاً، فهو أن فاطمة لم تنل حظاً كافياً من التعليم يؤهلها لكتابة مثل هذا النص، و لم يذكر أحد أنها كانت كاتبة موهوبة، ثقفت نفسها بنفسها، أو كانت تدمن القراءة، مثلاً، أو حتى تهواها، كما أن لجوء الفنانة إلى كاتب خفي لتدوين سيرتها ومذكراتها كان أمراً عادياً في تلك الفترة، كما فعلت منيرة المهدية حين نشرت عام ١٩٢٧، في نفس المجلة (المسرح)، وبإلحاح من صاحبها، مذكراتها عن رحلتها المثيرة إلى العراق. ومن المرجح أن صاحب **مجلة المسرح**، التي نشرت مذكرات فاطمة سري، وكان الناقد الفني محمد عبد المجيد حلمي، هو من صاغها، أو ربما أوكل إلى صحفي لديه صياغتها. فإذا قارن القارئ نص هذه المذكرات بمذكرات أمينة رزق مثلاً، المنشورة في نفس الكتاب (من رائدات المسرح المصري)، وهي حديث تم تسجيله وتفريغه وطبعه دون تدخل من أحد – لأدرك على الفور مدى تدخل الصنعة الأدبية في صياغة قصة فاطمة سري.

****

١: الإطار:

١-١ من هي فاطمة سري، كإنسانة وفنانة وأم؟ وماذا كان موقفها من الفن؟

تذكر مجلة روز اليوسف، في ١٩٢٧/١١/١٧:

«ولدت السيدة فاطمة سري بالقاهرة في سنة ١٩٠٤، فعمرها الآن ٢٣ سنة، وتلقت دروسها الأولى في المدرسة الإنجليزية، وكانت المدرسة بجوار منزل أهلها، بباب الخلق، فلما انتقل ذووها تركت المدرسة و لم تكن قد أثبتت فيها أكثر من سنة ونصف، ولكنها أتمت دراستها بالمنزل إلى أن عرفت شيئاً من الكتابة والقراءة، وتزوجت بعد ذلك ولكنها كانت زيجة غير موفقة فافترقا. واستأنفت حياتها الزوجية مع سيد بك البشلاوي، الذي رأي فيها استعداداً فنياً، فأحضر لها الأستاذ داود حسني فعلمها العود وأصول الغناء، وكان أول ظهورها على المسرح في فرقة الريحاني، في رواية «كله من ده» بمرتب ٤٥ جنيها، وتركت الفرقة لما أن أحست بالحمل» (رائدات، ١٩٦).

ولا تذكر المجلة شيئاً عن هذا الزوج المستنير، المدعو سيد البشلاوي، أو عن ظروف وأسباب احترافها الغناء. ولا يذكر ذلك أي مصدر آخر وجدته.

أما مجلة المسرح، فتذكر في ٢٧ يونيو ١٩٢٧ أنها:

«بدأت حياتها الفنية بفرقة الجزايرلي، أي أنها بدأتها كمطربة مسرحية بعكس السيدة منيرة المهدية التي بدأتها كمغنية على التخت. وظلت تنتقل بين الفرق التمثيلية كفرقة الريحاني وبهجت وعلى الكسار ولكن لم يذع صيتها إلا في بعض الأوساط. وقد أسست لنفسها فرقة ولكنها لم تعمر طويلاً. وأخيراً التحقت بفرقة شركة ترقية التمثيل العربي وحلت محل المطربة المعروفة لبيبة مانللي. ومن يوم اشتغالها بهذه الفرقة بدأت شهرتها تذيع، وصيتها يرتفع حتى ملأ البلاد من أقصاها إلى أقصاها، وكانت رواية صباح هي أول الروايات التي مثلتها بفرقة الحديقة وكانت هي سبب مجدها وعظمتها. وأخرجت[٤] السيدة فاطمة سري أثناء اشتغالها بفرقة الحديقة روايات غنائية عديدة من جميع الأنواع - أوبرا وأوبريت وأوبرا كوميك - نجحت فيها جميعاً نجاحاً باهراً. وغادرت التياترو بعد أن كونت لنفسها اسماً نقياً ومجداً تليداً وشهرة واسعة على إثر خلاف بينها وبين مدير التياترو واعتكفت بمنزلها تدرس بعض الأدوار والطقاطيق استعداداً لظهورها على التخت. ومن ثم ظهرت على التخت ... ويمكننا القول بأنها نجحت في هذا النوع من أول حفلة. وظلت تعمل على التخت حتى تزوجت من محمد بك شعراوى ... فمنعها من الغناء فاعتزلت الفن نهائياً. ولكنها عادت للتخت تطرب الناس بصوتها الشجي وروحها الخفيفة بعد أن اختلفت مع زوجها وأنكر زواجه منها. ومن أقوالها التي ترددها دائماً بأنها عادت للعمل لكي تربي وتطعم حفيدة المرحوم على باشا شعراوى وحفيدة السيدة الجليلة هدى هانم شعراوى. وكما أن السيدة منيرة المهدية

هي المطربة الأولى التي غنت الأوبريت والأوبرا كوميك، فالسيدة فاطمة سري هي أول مطربة غنت أوبرا كاملة وهي «شمشون ودليله» وتلتها بالأوبرا المعروفة «اللؤلؤة». وهي تعمل الآن فقط على التخت ولو أنها تفضل كثيراً العمل على المسرح» (رائدات، ٢٠٦).

ومن المرجح أن هذا المقتطف من **مجلة المسرح**، كان جزءاً من حملة إعلامية، صاحبت عودة فاطمة سري إلى الغناء بعد انقطاع دام عامين، ومهدت لها، وأن هذه الحملة قد بدأت قبل ذلك بشهور، إذ نجد نفس المجلة تنشر صورة لفاطمة سري على غلافها، في عددها ٣٨/السنة الأولى/١٣ سبتمبر ١٩٢٦، وتكتب تحت الصورة «بمناسبة ما قيل عن قرب انضمامها إلى مسرح رمسيس». ولما كانت نفس المجلة قد بدأت في نشر مذكرات فاطمة سري في ديسمبر من نفس العام (١٩٢٦)، يحق لنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه المذكرات جزءاً من تلك الحملة الإعلامية، خاصة وأن فاطمة سري تذكر في نهاية آخر حلقة منها – في عدد ٢٥/٤/١٩٢٧– ولعها بالمسارح، والعروض المغرية التي تنهال عليها لتعاود نشاطها الفني. وأياً كان الأمر، فالمقتطف السابق (رغم ما قد يكتنفه من مبالغات حول مكانة فاطمة سري الفنية) يقدم لنا نبذة عن تاريخها الفني، كما قد يلمح إلى تضررها من العودة إلى الفن، التي دفعتها إليها الحاجة إلى كسب الرزق، وهو ما يتعارض مع تعبيرها عن اعتزازها بمهنتها، وما تكفله لها من شهرة واستقلال مادي في مواقع أخرى، ويضع علامة استفهام كبيرة حول موقفها من مهنتها، كما سيأتي فيما بعد.

ورغم ما تقدمه لنا الصحافة من معلومات قيمة عن فناني هذه الفترة، لا يوفرها لنا مصدر آخر، فإنها أحياناً لا تتوخى الدقة فيما تنشره، بل وقد تنشر أخباراً متناقضة توقعنا في الحيرة. فبينما يذكر المقتطف السابق من **مجلة المسرح** (بتاريخ ٢٧ يونيو ١٩٢٧) إن فاطمة سري «أسست لنفسها فرقة ولكنها لم تعمر طويلاً»، نجد نفس المجلة تنشر لقاءاً صحفياً معها في عددها الصادر بتاريخ ١٩٢٧/٣/١٠ (ص ١٤) تحت عنوان «حديث مع السيدة فاطمة سري: هل تؤلف فرقة؟ وما مصدر الإشاعة؟»، ثم تنشر حديثاً آخر معها – في عدد ١٤ نوفمبر من نفس العام، «حول إشاعة تأليفها لفرقة»، وتنهي الحوار قائلة: «وترى من ذلك أن السيدة فاطمة سري لا تريد أن تصرح بشيء لأنها ليست واثقة من شيء ... والمسألة مجرد إشاعات» (**رائدات، ٢٠٢**)، وهكذا، نظل في حيرة فيما يتعلق بأمر تأسيسها لفرقة خاصة بها، سواء قبل زواجها من محمد شعراوي واعتزالها الفن، أو بعد انفصالها عنه.

ورغم ذلك، يكشف لنا حديثها المنشور في عدد مجلة المسرح، بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧، عن جوانب من شخصيتها، أهمها، أنها – على العكس من منيرة المهدية أو فاطمة رشدي مثلاً – ليست على استعداد للتضحية بالمال في سبيل الفن. فبينما تقول فاطمة رشدي في مذكرتها، «أنتجت لحسابي فيلماً قبلت بطولته، هو تحت ضوء الشمس، من تأليف وداد عرفي، ولما عرض على الفيلم لم يعجبني فحملته وذهبت إلى صحراء مصر الجديدة وأحرقته وأنا راضية و لم أعبأ بالألوف التي أنفقتها ذلك

لأنني كنت أنشد الإجادة ولا يهمني المال» (**رائدات، ١٤٨**)، نجد فاطمة سري ترد على الصحفي الذي سألها عن شائعة تكوينها لفرقة قائلة: «وهل ظننت أنني مجنونة حتى أقوم بإنشاء فرقة في هذه الأزمة العصيبة؟!» ثم تعلن رداً عليه، حين ذكر أنها غنية وتستطيع الإنفاق على فرقة: «نعم غنية. ولو كنت أملك مليون جنيه لما جازفت بألف جنيه لإنشاء فرقة». وتضيف: «السبب بسيط جداً. أنا لا أحب المجازفة مطلقاً... أفضل دائماً أن اشتغل بمرتب معلوم، وأكون هادئة البال» (**رائدات، ٢٠١**). ويذكر صحفي آخر، في زيارة لمنزلها، أنها «شديدة الاقتصاد، ففناجين القهوة صغيرة جداً لا تتجاوز الثلاث جرعات في الغالب!» (**رائدات، ١٩٨**).

وقد يرى البعض في هذا الحرص الشديد على المال، في امرأة في أوائل العشرينات من عمرها، دليلاً على انعدام الإحساس بالأمان، والتخوف من المستقبل، في مهنة لا تعرف الضمانات، أو دليلاً على ذكاء ونضج مبكرين، أو الدافع الواضح وراء احترافها الفن، وزواجها من محمد شعراوي (طمعاً في ثروته العريضة إلى جانب مكانته الاجتماعية المرموقة)، لكنه، في كل الأحوال، يجعل من رفضها للمبلغ الطائل الذي عرضه عليها الهلباوي بك (عشرون ألف جنيه) (**المذكرات، ٢٥٤**) في مقابل عقد قرانها «على رجل يختارونه يقبل أن يعترف بالابنة»، كما جاء في المذكرات (ص ٢٦٥) - دليلاً قوياً على حرصها على حقوق ابنتها في مكانة أبيها الاجتماعية وثروته، حتى ولو كلفها ذلك حرمانها من ابنتها وحرمان ابنتها منها.

لقد كان من العبث محاول إغراء فاطمة سري بالمال، رغم ما عرف من حرصها عليه، إذا كانت تمتلك آنذاك ثروة كبيرة، جعلت أحد الصحفيين يصفها بأنها «الآن أغنى ممثلة، إذ أن ثروتها تزيد الآن عن عشرة آلاف من الجنيهات، وهي ثروة لا تتمتع بها كثير من العائلات المشهورة بغناها في مصر» (رائدات، ١٩٧)، بينما تدرجها **مجلة المسرح**، في عدد ١٩٢٧/٨/١ (ص ١٠) ضمن «صاحبات الملايين من الممثلات والمطربات» مع كل من أم كلثوم وعزيزة أمير.

وفي ضوء هذا، لا يمكن لأحد أن يصدق ما جاء على لسانها في عدد ١٩٢٧/٦/٢٧ من **مجلة المسرح** (مقتطف سابق) عن عودتها للغناء «لكي تربي وتطعم حفيدة هدى شعراوى». ومن المرجح أنها عادت إلى الغناء حباً في الشهرة والأضواء والانطلاق ولأنها – كما تقول في نهاية مذكراتها: «أهوى المسارح والسينماتوغراف، لا أدع فرصة تمر إلا وأؤم إحداها لأشبع نفسي مما حرمت منه مدة طويلة» (**المذكرات، ٢٦٩**). ومن الواضح أن المبرر الذي كانت تسوقه علناً كان المقصود به التشهير بأسرة زوجها.

لم يكن المال إذن هو الدافع الحقيقي، أو الرئيسي، وراء استماتة فاطمة سري في إثبات بنوة ابنتها ليلي لمحمد شعراوي، في قضية استمرت خمس سنوات كاملة أمام المحاكم، فقد كان لديها ثروة تكفيها وتكفي ابنتها. كانت الشرعية – شرعية انتساب الابنة لأب معروف الهوية – سبباً

واضحاً وقوياً، ومطلباً لا يمكن التنازل عنه في مجتمع لا يرحم الأبناء غير الشرعيين ويصمهم بوصمة «أولاد الحرام». وكانت فاطمة سري تتوقع أن تقف «السيدة الجليلة هدى هانم شعراوي» - نصيرة المرأة - التي كان لها «منزلة عظيمة» في نفسها (المذكرات، ٢٥١)، إلى جوارها، وهذا ما يفسر حنقها وتحاملها الشديد عليها حين فشلت في إرغام ابنها على الاعتراف ببنوة الطفلة، فهي تقول في المذكرات:

«ولا يدهشني أكثر من أنها (أي هدى شعراوى) تقف مكتوفة الذراعين أمام ابنها وهي ترى سيدة تطالب بحقها وحق ابنتها في حين أنها تملأ الصحف المحلية والأجنبية بدفاعها عن حق المرأة، وفي حين أنها تحمل نفسها عناء السفر كل عام إلى الخارج لترفع صوتها مطالبة الرجل الأجنبي عنها الذي ليس لها عليه أي سلطان بالاعتراف بالابن الغير شرعي» (المذكرات، ٢٦٣).

ولكن، هل كانت الشرعية وحدها هي ما دفعت فاطمة سري إلى خوض هذا الصراع المرير، بل وإعلان استعدادها للتخلي عن ابنتها في مقابل اعتراف أبيها ببنوتها له وضمها إليه؟ ألا يلمس القارئ في هذا الصراع، وفي الأحاديث التي أدلت بها فاطمة سري إلى الصحافة خلاله، رغبة عارمة من جانبها في إبعاد ابنتها عن حرفة الفن وحياة الممثلين؟ ألا تشي هذه الرغبة باحتقار دفين للمهنة وأهلها رغم ما تكفله لها من ثروة وحرية وانطلاق؟ لقد كانت غالبية المجتمع آنذاك، بل وغالبية أهل المسرح أنفسهم، من فنانين وكتاب وصحفيين، يعانون مما أسميته في دراسة

سابقة، قدمت لملتقى المبدعات المسرحيات في مدينة سوسة، بتونس، عام ٢٠٠٠، «بالنظرة الشيزوفرينية إلى المسرح»، وهي نظرة تتسم بالازدواجية والتناقض، وتجمع بين الانبهار والولع من ناحية، وبين الاحتقار والنفور من ناحية أخرى.

ولعل أبلغ دليل على تفشي هذه النظرة في المجتمع، وفي أوساط المثقفين، أن مجلة المسرح نفسها، التي أنشأت للدفاع عن الفنانين، وترسيخ احترام الفن المسرحي في المجتمع، ونشر الثقافة المسرحية، والتوعية برسالة الفن الهامة، ودوره الحيوي في المجتمع - هذه المجلة نفسها، لم تسلم من هذه النظرة الشيزوفرينية إلى الفنانين ومهنتهم، بل إن صفحاتها تنضح بنظرة متعالية، يشوبها الكثير من الاحتقار أو الاستخفاف الساخر على أقل تقدير، بل وأيضاً بقدر من غلاظة الحس وعدم اللياقة. ففي نفس العدد الذي تضمن آخر حلقة من مذكرات فاطمة سري، التي حاولت فيها كسب عطف القراء عليها، باعتبارها إما تدافع عن حقوق فلذة كبدها، وزوجة مخلصة هجرها زوجها، وأنهتها بشكر القراء الذين أخذتهم الشفقة عليها، فواسوها بالخطابات والمحادثات التليفونية - في نفس العدد، نشرت المجلة صفحة فجة، تحمل عنوان «نتيجة مسابقة أيتهن أجمل سيقاناً»، وتحتها مجموعة من الصور لسيقان منيرة المهدية وعزيزة أمير ورتيبة رشدي وماري منصور وفاطمة سري وفردوس حسن وزينب صدقي، وهن من فزن في المسابقة بهذا الترتيب. كيف يصدق القارئ إذن أحزان فاطمة سري كأم؟ (**مجلة المسرح، ١٩٢٧/٤/٢٥، ص ١٥**). وفي مقال، في عدد

٢٢ ديسمبر ١٩٢٥ (ص ١٦)، يتأسى كاتب المقال لحال طفلة (لا يذكر اسمها، وربما كانت طفلة وهمية في قصة وهمية)، لأنها نشأت في الوسط الفني، فيقول: «نشأت الطفلة في وسط الممثلين والممثلات، وهذا الوسط موبوء لا يسلم من عدواه الكبير فما بالك بالصغير؟»

ترى هل قرأت فاطمة سري هذا المقال، الذي تزامن مع بداية تنكر محمد شعراوي لها ولابنتها، ونزاعهما أمام القضاء (ومن المرجح أنها كانت تقرأ **مجلة المسرح** التي تنشر أخبار المهنة وزملائها السابقين) فتأثرت به، واستماتت في محاولة إبعاد ابنتها الطفلة عن هذا الوسط الموبوء؟ وهل قرأت أيضاً الحديث الذي أجرته المجلة مع منيرة المهدية، في عدد ١٩٢٧/٧/٢٧ (ص ٧)، «بمناسبة عودتها من الشام»، ولمست تقزز السلطانة من أهل المسرح وهي تقول: «كان الممثلون فيما بينهم وبين أنفسهم في عراك وشجار دائمين، وكان معاملتهم مع الأهالي في غاية التبذل والاستهتار»؟ ولكن، حتى لو كانت فاطمة سري لا تقرأ مجلة المسرح، أو الصحافة برمتها، لم يكن بمقدورها أن تنجو من عدوى احتقار المسرح، فقد كان يشيع في الهواء الذي تتنفسه، و لم تكن لديها تلك المناعة التي تكسبها الثقافة للفنان، و لم يقيض الله لها مرشداً ثقافياً ومعلماً فنياً مثل عزيز عيد أو يوسف وهبي ليبصرها بقيمة فنها وهدفه ورسالته، كما فعل هذان الفنانان مع فاطمة رشدي وأمينة رزق وروز اليوسف وغيرهن، أو كما فعل الشاعر أحمد رامي مع أم كلثوم، أو أمير الشعراء أحمد شوقي مع محمد عبدالوهاب. فرغم دراستها للغناء والعزف على أيدي الملحن الكبير

داود حسني، ورغم حبها الفطري للغناء، كانت فاطمة سري لا ترى في الغناء غير جانب الطرب والمتعة، بل وتجهل معانى الكلمات ودلالات الألفاظ التي تغنيها. ففي فقرة من مذكراتها، تفصح عن ذكاء فطري لماح، وقدرة على النقد الساخر للذات والاخرين، كما تكشف عن درجة من الاحتقار لجمهور «السميعة»؛ تقول فاطمة:

«أذكر أني حفظت عبارات كثيرة من محبة الأوطان، وغنيتها كثيراً فوق خشبة المسرح أو تحت الغناء فكانت تلك الكلمات تثير حماس السامعين ... لم أكن أدرك من تلك العبارات سوى أنها صالحة للغناء، و لم أكن أشعر بالباعث الحقيقي الذي يثير حماس القوم ويحرك أيديهم للتصفيق الداوي. فهؤلاء الذين نسميهم (الشعب) بلغة الممثلين والمغنيات عقليتهم غريبة ونفسيتهم أوضح غرابة، يصفقون مثلاً لعبارة: شفتي بتاكلني ... خليها تسلم على خدك. وهم بعينهم الذين يصفقون لكل عبارة فيها إشارة إلى الحرية أو إلى الوطن. فكيف تريدون أن تميز الغافلة بين شفة وخد ووطن إلا بمقدار تحمس السامعين للتصفيق؟» (**المذكرات، ٢٣٩**).

ولا يملك القارئ إزاء هذا الاعتراف التلقائي الصريح بالجهل، إلا أن يعجب بفاطمة سري، وأن يحترم صراحتها، ويعترف بقدرتها على النضج والتطور، فقد كتبت هذا الاعتراف بعد تجربة السفر إلى الخارج، والاغتراب وحيدة لوضع ابنتها بعيداً عن الوطن، وقد علمها هذا الظرف العصيب معنى الوطن، لكنه لم يحررها من النظرة الدونية إلى فنها، وهي

نظرة تشربتها من مجتمعها كله بفنانيه ومثقفيه ومفكريه. بل إن توفيق الحكيم نفسه، أبو المسرح المصري الحديث، لم يستطع أن يغالب العدوى بوباء احتقار مهنة الفن. ففي خطاب بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٩٢٥، أرسله إلى الناقد المسرحي محمود كامل، يشرح فيه أسباب هجره للمسرح آنذاك، كتب يقول:

«إني كنت أود من أعماق قلبي أن أقدم حياتي الباقية لخدمة الفن غير طامع في شيء. ولكن أتدري ماذا جرى؟ قامت على قائمة الأهل والمعارف والأقرباء، وجلهم أهل علم وفضل، وبعضهم يشغل مناصب كبرى. لاموني أشد لوم ... بل وصرخوا في وجهي قائلين: أي فن تعني؟ بل أي هوة تريد أن تقذف بنفسك إليها؟ وهل الفن إلا صناعة الرعاع والساقطين؟ فسكت رغماً عني وآثرت السفر على سماع هذا الكلام. وقبل السفر قابلت أحد أساتذة مدرسة الحقوق، وكان قد شاهد رواية لي، فاستشرته في أمري. وقال: سافر وأدرس الدكتوراه لتعود قانونياً محترماً. إن كتابة الروايات عمل لا يليق بأمثالك، فترفع عن ذلك، وأربأ بنفسك أن يصيبها دنس هذه الصناعة». (نشرت هذه الرسالة في **مجلة الجامعة**، في ١٠ أكتوبر ١٩٣٥).

فإذا كانت الكتابة للمسرح «دنس»، كما يقول أستاذ الحقوق، وإذا كان الحكيم، وهو رجل ومثقف، قد خضع لضغط المجتمع والأيديولوجية المهيمنة (بنسق قيمها الرجعي، ونظرتها الأخلاقية الضيقة، وتناقضاتها

العميقة)، أنتوقع من شابة جاهلة، في أول العشرينات من عمرها، في العشرينيات من القرن الماضي، ألا تسعى قدر الطاقة لتجنب ابنتها حياة الفن؟ إن فاطمة سري تعترف صراحة لمجلة **روز اليوسف**، عدد ٢٢ سبتمبر ١٩٢٧:

«بودي أن يكون لها نصيب غير نصيب أمها وأن تظل بعيدة عن المسرح وعن التخت. هذا ما سأعمل له بكل جهدي. ولكن إذا خانني الحظ و لم أستطع إتمام تربيتها كما أشاء وأن أهيئ لها مستقبلاً صالحاً (التأكيد مضاف من عندي)، فلا مفر لي ولا مفر لها من أن تكون مطربة مثلي تكسب عيشها على التخت بين الأنوار والنظرات والأقاويل!» ويضيف الصحفي في النهاية: «وقامت فاطمة لتخفي تأثرها ودمعة ترقرقت في عينيها!» (**رائدات**، ٢١٠). ويدل العنوان الذي وضعه الصحفي للحديث، وهو «حفيدة شعراوى باشا تشتغل مطربة!» (وكأنه يعلن عن «فضيحة») عن تبني **مجلة روز اليوسف** لنفس النظرة الدونية إلى المسرح رغم أن مؤسستها ممثلة سابقة!

ومما سبق، يمكننا أن نفهم سبب إصرار فاطمة سري على إبعاد ابنتها عن مهنتها، رغم إدراكها لما توفره لها هذه المهنة من استقلال اقتصادي، يكفل لها أن تكون «الحرة المتصرفة الحاكمة الآمرة الناهية» في كل ما يتعلق بحياتها؟ (**المذكرات**، ٢٥٥).

لقد كانت فاطمة سري تكسب من عملها «إيراداً شهرياً يزيد عن المائتي جنيه»، وتعيش في «وسط كله معجب بها»، وكانت «الحاكمة المسيطرة على كل شيء، الحرة المتصرفة في كل شيء. كما تقول في مذكراتها (ص، ٢٥٥). وتؤكد أمينة رزق في مذكراتها أيضاً هذا الارتباط الوثيق بين استقلال المرأة مالياً، وبين إحساسها بحريتها وتحكمها في مصيرها، وذلك حين تقول، في معرض شرح أسباب رفضها لعريس ثري محترم: «طول الفترة دي (أي منذ اشتغالها بالفن) ماشية بآرائي وبشخصيتي وأنا حرة في كل تصرفاتي كأني راجل» (**رائدات، ٩١**). لكن فاطمة سري قبلت أن تتحول إلى «المحكومة المضطرة للخضوع لكل أمر يصدره الرجل» (**المذكرات، ٢٥٥**) حين تزوجت رجلاً من وجهاء المجتمع واعتزلت مهنتها، بل وسعت جاهدة لتضمن لابنتها مصيراً مماثلاً، مع زوج محترم آخر، حتى ولو حدث وكان هذا الزوج مفروضاً عليها (كما كان الحال مع جدتها هدى شعراوى).

ويتضح من هذا، أن السياق الأيديولوجي الذي عاشت فيه فاطمة سري آنذاك، وكتبت مذكراتها في ظله، كان يجعل من خضوع المرأة، وتبعيتها واحتجابها، شروطاً لحصولها على احترام المجتمع، وكان يعاقب المرأة العاملة، التي تنعم بالحرية والاستقلال المادي، بالاحتقار والتهميش، خاصة إذا كانت لا تنتمي إلى الطبقة المهيمنة، أو كان عملها يتصل بالأداء الجسدي والصوتي.

ألهذا تنازلت فاطمة سري عن ابنتها راضية، لتعيش في كنف جدتها، هدى هانم شعراوى، وأبيها، محمد بك شعراوى، وزوجته الشرعية، منيرة هانم عاصم؟ أكان قرارها تضحية؟ أم تخليًا مستهترًا عن المسئولية؟ وإذا كانت على استعداد للتضحية بمشاعرها كأم، في مقابل مصلحة ابنتها وضمان مستقبلها، لماذا إذن لم تضح بحبها لمحمد شعراوى لتحتفظ بابنتها الأخرى سلمى وابنها حسين، اللذين أنجبتهما من زوجها السابق، سيد بك البشلاوي، الذي انتزعهما منها، وحملهما معه إلى القاهرة (وكانت آنذاك في الإسكندرية مع محمد شعراوى)، حين عاد «من أوروبا ... وبلغ إليه ... نبأ ذلك الهوى الجديد الذي فشا أمره» (**المذكرات، ٢٢٨**). لقد كان الزوج على استعداد لترك الطفلين معها لو أنها قطعت علاقتها بمحمد شعراوي، وهذا ما تؤكده عودة الطفلين إليها بعد انفصالها عنه ونشوب النزاع بينهما، إذ تخبرنا **مجلة المسرح**، في عدد ٢٦ إبريل ١٩٢٦، إنها: «تعيش مع أبنائها الثلاثة، سلمى وحسين وليلي» (**رائدات، ١٩٧**). لكن فاطمة سري وضعت علاقتها بمحمد شعراوى فوق كل شيء، وضحت بالطفلين آنذاك. أكان هذا طمعاً في الوجاهة الاجتماعية؟ أم دليلاً على عشقها المشبوب لمحمد شعراوي؟أم علامة على ضعف مشاعر الأمومة لديها وأنانيتها في البحث عن ملذاتها؟ أم كان نتيجة قناعة بأن الأب أصلح لتربية الطفلين من الأم، وأن كل طفلة (كما قالت في حديث صحفي **لمجلة روز اليوسف** في ٢٢ سبتمبر ١٩٢٧، عن مصير ابنتها ليلي) تحتاج إلى «أب يحميها وتلجأ إليه» (رائدات، ٢١٠). هل يعكس موقف فاطمة سري من أبنائها الثلاثة، في علاقتهم بالأب، تشربها للنظرة الأبوية، التي تجعل الأب

المسئول الأول عن الأطفال، وتبالغ في أهميته بالنسبة لحياتهم ومستقبلهم على حساب الأم؟ هل كانت فاطمة سري تعتنق حقاً هذه النظرة؟ أم أنها وجدت فيها ذريعة للتخلص من مسئوليات الأمومة وأعبائها؟

****

١-٢ وحين حاولت البحث عن إجابة لهذه التساؤلات، لم أجد مخرجاً من حيرتي. حاولت استجلاء أمر العلاقة بين الأطفال الثلاثة وأمهم فيما تلي من سنوات بعد كتابة المذكرات، وبذلت في ذلك جهداً كبيراً، فلم أجد سوى جدار من الصمت وبعض التكهنات.

حين تحدثت مع الصحفية المخضرمة، أماني فريد(٥)، التي عملت طويلاً مع دار الهلال، وتعرفت على فاطمة سري في أواخر حياتها، في الثمانينيات، وأجرت معها حواراً صحفياً لمجلة الكواكب قبل موتها بقليل، وكان آخر حوار لها، لم تستطع أن تخبرني بشيء عن مصير الطفلين سلمى وحسين، أو علاقتهما بأمهما، بل واندهشت من خبر وجود أبناء آخرين لفاطمة سري، إذ كانت تعتقد أن ليلي هي ابنتها الوحيدة، وأنها لم تتزوج رجلاً سوى محمد شعراوي. أما عن ليلي، فقالت: إن السيدة حواء إدريس، قريبة هدى شعراوى، وكانت جارتها، أخبرتها أن عمتها هدى شعراوي (كما كانت تناديها رغم أنها لم تكن ابنة أخيها حقاً، بل ابنة أحد أبناء أعمامها أو خالاتها الذي توفي في تركيا وترك ابنتين، هما حواء وحورية، استقدمتهما هدى شعراوي بعدها ليعيشا في كنفها) - قالت (أي هدى شعراوى) إنها على استعداد للاعتراف ببنوة ليلى لابنها لو

تنازلت أمها عنها وتركت الطفلة تعيش معها لتربيها كما يليق بابنة محمد شعراوي. وكان رد فعل فاطمة سري إزاء هذا العرض (وفقاً لرواية السيدة أماني فريد التي استقتها من فاطمة سري نفسها) هو الترحيب الشديد. وأضافت السيدة أماني فريد إن فاطمة سري قالت لها في الثمانينيات بالحرف الواحد: «هو أنا كنت حالاقي بيت أحسن من بيت هدى شعراوي تتربى فيه بنتي».

ورغم أن السيدة أماني فريد أكدت لي أن فاطمة سري أخبرتها بأن عرض هدى شعراوي هو الذي حسم النزاع، وأن ذلك تم بعيداً عن القضاء وساحات المحاكم، إلا أنني عثرت عن طريق المؤرخ المسرحي الكبير، سمير عوض، على خبر في **مجلة الصرخة**، العدد ٣٢، ٢٩ مارس ١٩٣١، نشر في باب «أخبار المسارح والملاهي»، ونصه:

«وبعد ست سنوات، أصدر القضاء حكمه النهائي في قضية الزوجية (فاطمة سري ضد شعراوي) فإذا هو مثبت للزوجية ولثمرة الزواج ولبنوة ليلى، وأصبح للمطربة المعروفة الحق في أن تطبع لنفسها «كارت فيزيت» باسم ... فاطمة شعراوى، وأن ترفع صوتها إذا ما سألها صديق: كنت فين؟ كنت باشرب الشاي عند حماتي هدى هانم! هذا إلا إذا طلقها محمد بك شعراوى، وهو لا يكفي لكي يوقف سريان النفقة المحكوم لها بها وقيمتها في الشهر الواحد ٨٥ جنيها ... وبفرض وقوع الطلاق، فإنه يبقى لها الحق أن تسمي نفسها ... فاطمة شعراوى بناءً على ما فعلته الممثلة الفرنسية الجميلة، طليقة الممثل الكبير ديفلو، فإنها لا تزال تسمى نفسها

هوجيت إكس ديفلو أي زوجته سابقاً! ولقد عرف القراء أن المحكمة قد حكمت بحكم الشرعية ابتداء من شهر نوفمبر سنة ١٩٣٠، كما حكمت للطفلة ليلى ابتداء من حكم المحكمة».

ويذكر الخبر أيضاً في نهايته:

«أن أسرة شعراوى أرادت الكناية لفاطمة سري، فأوعزت إلى امرأة ما بأن (كلمات ممسوحة) تحفظياً على مبلغ النفقة تحت يد محمد شعراوى بدعوى أن لها مبالغ كبيرة في ذمة فاطمة!».

ولا يتسق هذا الخبر بالطبع مع رواية السيدة أماني فريد عن تسوية النزاع خارج المحاكم، كما أخبرتها فاطمة سري. وهنا يبرز سؤال: إذا كانت المحكمة قد حكمت ببنوة ليلى وبنفقة لها ولأمها بحيث حصلت الأم على الشرعية التي كانت تسعى إليها كما قالت، لماذا إذن تنازلت عن ابنتها لهدى شعراوى؟

وحين سألت السيدة أماني فريد إذا كانت تعلم متى اعتزلت فاطمة سري الفن نهائيا، أخبرتني أنها لم تعد للغناء بعد قصتها مع محمد شعراوى، وهذا ما تنفيه الصحافة. فإلى جانب المقتطفات التي أوردتها من قبل، والتي تفيد عودتها للغناء، نجد صورة لها في مجلة العروسة، عدد ١٩ نوفمبر ١٩٣٠، وتحتها خبر يقول:

«المطربة المشهورة السيدة فاطمة سري التي اشتهرت على المسرح كما اشتهرت على تخت الغناء والطرب وهي تعمل الآن في صالتي السيدة بديعة مصابني والسيدة ماري منصور وتعد المطربة الوحيدة التي قبلت صاحبتا الصالتين الارتباط معها على هذا الشرط مما يدل على مكانتها وتقديرهما لنبوغها».

وكانت **مجلة العروسة** قد ذكرت في ٥ أكتوبر ١٩٢٧ أن قضية إثبات البنوة قد تأجلت «تأجيلاً نهائياً لجلسة ١٧ أكتوبر لصـدور الحكم بعد أن طال عليها العهد»، وأن فاطمة سري قد «عادت ... إلى تخـت الآلات بعـد أن نفـذ كل ما ادخرتـه واشتغلت بالغناء» (**رائدات، ٢١١**).

وبعد ذلك بشهرين، نشرت **روز اليوسف**، في عدد ١ ديسمبر ١٩٢٧، خبراً عن عودتها للغناء بعد فترة حداد على شقيقتها، بلغ فيه الثناء على فنها مداه، ربما لأن صاحبة المجلة ممثلة سابقة، وزميلة تود مؤازرة زميلتها. بل إن السيدة أماني فريد أكدت لي أن الصداقة جمعت بين روز اليوسف وفاطمة سري، واستمرت حتى النهاية، وأن روز اليوسف كان تزورها كثيراً في فندق وندسور بالإسكندرية، حيث كانت تمضي شهور الصيف كل عام، وتجلسان معاً في البهو، قرب الباب تتسامران، حتى يأتي إحسان (إحسان عبد القدوس) – ابن روز –لاصطحاب أمه بالسيارة إلى حيث تسكن. يقول الخبر الذي نشرته **روز اليوسف**:

«استمر حزن السيدة فاطمة سري (المغنية المحبوبة) نيفا وثلاثة أشهر نظراً إلى وفاة شقيقتها فارتدت ثياب الحداد وتوقفت عن الغناء طول هذه المدة ثم عادت بعد رجاء الجمهور إلى الغناء فأحيت ثلاثة ليال بصالة السيدة بديعة، وقد وافق تاريخ أولاها يوم افتتاح تياترو برنتانيا والريحاني وغناء الآنسة أم كلثوم ببوفيه الحديقة واشتغال سائر المسارح. وبالرغم من ذلك كله كان الزحام بالغاً أشده وبلغ استحسان الجمهور لها مبلغاً كبيراً فتعالى تصفيقه مراراً وتكراراً ولا غرابة في ذلك فالسيدة فاطمة سري التي لقبها الجمهور أخيراً (بالمغنية الحبوبة) لها صوت يحير العقول ويأخذ بمجامع القلوب فضلاً عما هي عليه من رشاقة جذابة وحسن فاتن. وكنت ترى الجمهور يتوافد على الصالة زرافات ووحداناً برغم هطول الأمطار في تلك الليلة وما أصاب الطريق من أوحال ومياه، وكيف لا يأخذ الجمهور مكانه من تخت الغناء قبل الميعاد ساعة على الأقل، كيف لا يهب مسرعاً لسماع فاطمة سري المطربة ذات الصوت الساحر الفتان والنبرة الحلوة الرقيقة والعاطفة الملتهبة الفياضة. كيف لا يصفق الجمهور ويصفق كثيراً لهذه السيدة التي هي بحق سيدة الغناء على المسرح والتخت. لقد برهنت السيدة على مقدرتها على خشبة المسرح، وأثبتت أنها من الأوائل التي اعتلين خشبة المسرح إن لم تكن أولاهن، وحسبك أن ترى مكانها خالياً في معظم المسارح التي اشتغلت فيها. والآن وهي مغنية التخت فإن الجمهور

الذي قدرها في الماضي بقدرها الآن حق قدرها ويوليها ثقة لأنها تلعب بعواطفه وتهز أوتار قلبه (**رائدات، ٢١١**)[*].

وحين سألت السيدة أماني فريد عن حالة فاطمة سري المادية في أواخر حياتها، وكنت قد قرأت أنها رغم حرصها على المال لا تبخل على نفسها بمتع الحياة، فتعيش في بيت أنيق[٦]، في الطابق الأول من منزل كبير أمام محلات عمر أفندي من ناحية شارع الساحة، في حارة فايد، في مواجهة المطبعة التجارية، وتمتلك غرفة نوم هي أفخر غرف الممثلات جميعاً، وسيارة تبدلها بانتظام، فهي «لا تشتري سيارة حتى تبيعها وتشتري غيرها وهكذا» (**رائدات، ١٩٨، ١٩٩**)، قالت لي السيدة أماني فريد إنها كانت تسكن في الزمالك، في شقة أنيقة بجوار قصر عائشة فهمي، ولكن لم يكن عندها خادم أو سيارة، وكانت «مستورة». وأضافت إنها كانت تحب لعب الورق، وتستضيف بعض الرجال للعب في بيتها، ومنهم أحد وكلاء النيابة. وربما يفسر هذا، إلى جانب قضائها ثلاثة شهور كل عام في فندق وندسور بالإسكندرية، تبخر ثروتها الطائلة.

ولا تذكر أماني فريد متى توفت فاطمة سري بالضبط، وترجح أن ذلك حدث في أواخر الثمانينيات، بعد أن أجرت حديثها معها لمجلة

(*) لم أصحح الأخطاء اللغوية في أي من المقتطفات واحتفظت بها كما وردت في النصوص الأصلية.

الكواكب. وتضيف، أنها لاحظت تدهور صحتها في هذا اللقاء، مقارنة بما كانت عليه حين قابلتها في الإسكندرية في الصيف السابق.

أما عن ليلى، فكل ما تعلمه أماني فريد هو أنها تربت في كنف جدتها، وتزوجت وكيل النيابة فاروق راتب، وكان ابن راتب باشا الذي كان وزيراً في فترة. وهي ترجح أن ليلى كانت تزور أمها، ولو سراً، دون علم أسرة والدها، وخاصة بعد زواجها. لكنها لا تعلم هذا علم اليقين.

أما عن انطباع أماني فريد العام عن فاطمة سري كما عرفتها في أواخر حياتها، فتقول، إنها كانت جميلة، لها عينان ساحرتان، يختلط فيهما اللون الأزرق بالأخضر، وكان الذكاء يتوثب فيهما، وكانت امرأة مجربة، خبرت الحياة، وتعرف فنون الإيقاع بالرجال وتردد أن الشباب والجمال لا يدومان، وتنصح أماني فريد باستغلال جمالها قبل فوات الأوان.

أما المصدر الثاني الذي عثرت عليه في رحلة البحث عن معلومات تفيدني في إكمال القصة، فجاءني عن طريق شقيقتي بريتي صليحة (وكان الصديق العزيز والعلامة المسرحي سمير عوض هو الذي عرفني بمصدري الأول - السيدة أماني فريد). كانت شقيقتي فيما مضى تتردد على جمعية هدى شعراوى، وأخبرتني أنها قابلت هناك منيرة هانم عاصم، زوجة محمد بك شعراوي، منذ حوالي عشر سنوات، لكنها لم ترها بعد ذلك، وربما تكون قد توفت. أحسست بإحباط شديد، لكنه لم يدم طويلاً. فقبل أن

ينصرم الأسبوع، وقبل أن أزور جمعية هدى شعراوي للبحث عن أحد ربما يعرف شيئاً عن منيرة عاصم، هاتفتني شقيقتي بريتي، وأعطتني رقم تليفون المثال عبد البديع عبد الحي، وكانت قد قابلته في أتيلييه الفنانين بالقاهرة، وأخبرتني أنه كان طباخاً في بيت هدى شعراوى في الماضي، وعاش فيه زمناً، وكان مقرباً للأسرة، وقد يعرف شيئاً عن ليلي أو عن علاقة هدى شعراوى بفاطمة سري.

وحادثت عبد البديع عبد الحي[7]، ورفض تماماً أن يذكر أي شيء عن هذا الموضوع، واعتذر لي بأن المبادئ الأخلاقية لمهنة الخادم تمنعه من إفشاء أسرار مخدوميه، خاصة وأن هدى شعراوي صاحبة فضل كبير عليه، فهي التي اكتشفت موهبته في النحت ورعتها، واقتنت عدداً من تماثيله. وبعد جهد كبير، استمر أكثر من ساعة، لإقناعه بضرورات البحث العلمي وتقصي الحقائق، كدت أستسلم وأقر بالفشل، فخطر لي أن ألجأ إلى سلاح الوفاء نفسه، الذي يشرعه في وجهي، فقلت له إن ما ذكرته فاطمة سري في مذكراتها قد يحوي افتراءات على مخدومته المحبوبة، أفلا يود أن يصححها إكراماً لذكراها؟ حينئذ، قال: «ليس الأمر بيدي. هذا شيء يخص العائلة وحدها. تحدثي إلى السيدة منيرة عاصم». قلت، وأنا أكتم أنفاسي: «أين أجدها؟ أهي على قيد الحياة؟» قال: «نعم. إنها مريضة تلازم الفراش، لكن قد توافق على مقابلتك». ووصف لي البيت. ذهبت أبحث عن البيت ورأسي يزدحم بالأسئلة: هل ليلى ما زالت على قيد الحياة؟ هي يمكن مقابلتها؟ هل كانوا يسمحون لها بزيارة أمها؟ كيف كان

شعورها إزاء هذه الأم؟ وهل كان موقف هدى شعراوي من فاطمة سري كما جاء في المذكرات؟ وأسئلة كثيرة أخرى.

في متاهة من الشوارع الضيقة الصغيرة، التي يشتهر بها حي جاردن سيتي، وخلف فندق النيل، سألت بواب إحدى العمارات، فنادي زميلاً مسناً له، قضى عمره في الحي ويعرف كل سكانه. كان نوبياً متغضن الوجه، يرتدي جلباباً أزرق وعمة بيضاء، وابتسم قائلاً: «منيرة هانم؟ ياسلام! دي أحسن ست في الحتة»، ومشى أمامي، ودلفنا عبر بوابة حديدية إلى حديقة مهملة، ووقفنا أمام مبنى كان قصراً في الماضي، وتحول الآن إلى مجموعة من الشقق، وقال إنها في الدور الأول، وتعيش مع ابنتيها، ودق جرس «الإنتركوم» الموصل لشقتها. ردت على سيدة، فذكرت لها رغبتي في مقابلة منيرة عاصم وسببها بعد أن قدمت نفسي. ردت بجفاء شديد أن منيرة هانم في التسعين، وطريحة الفراش، وإن إثارة هذا الموضوع مرة أخرى سوف يؤلمها كثيراً. وحين جادلتها، واستخدمت معها نفس سلاح الوفاء الذي استخدمته مع عم عبد البديع، قالت ببرود: هدى شعراوى ماتت، لازم نحمي الأحياء. ابن ليلى الله يرحمها، سيضيره كثيراً إثارة هذا الموضوع القديم. «دي كانت أختي ولا يمكن أن أضر ابنها». إذن محدثتي هي أخت ليلى من أبيها - ربما تكون نادية التي ذكرها عم عبد البديع. وليلى ماتت، ولها ابن سيؤلمه ذكر جدته من جهة الأم، وربما كان هو الآخر يخجل من الانتساب إلى مطربة. وحين رجوت محدثتي أن تخبر منيرة هانم بطلبي، فربما كان لها رأي آخر، صاحت في بعنف: «إحنا ملناش

دعوة بالأبحاث بتاعتكم. القضية دي لازم تندفن»[٨]. إذن ما زالت العائلة تنظر إلى زواج محمد شعراوي من مطربة باعتباره عاراً!.

فشلت المقابلة، وعاودت الاتصال بعم عبد البديع في نفس اليوم (وهو، بالمناسبة، يفضل لقب «عم» على لقب «أستاذ»، ولا يزال يرتدي الجلباب رغم أنه مثال مرموق وعضو بأتيليه القاهرة). كان عم عبد البديع أكثر تعاطفاً هذه المرة. وفي معرض تبريره لموقف العائلة غلبته الذكريات، دون وعي منه، واسترسل في الحديث، منتقلاً من موضوع إلى آخر، وأنا أتابعه بشغف، والتقط من الكلام المتسرب منه كل ما يفيد في الرد على تساؤلاتي.

من حديث الذكريات هذا، علمت أن ليلى انتقلت فعلاً للعيش مع جدتها هدى شعراوى، وحين تزوج محمد شعراوى من منيرة عاصم، تربت ليلى «في حضنها». وأدخلتها هدى شعراوي الجامعة الأمريكية، ربما في القسم الداخلي، إذ لم تكن مقيمة مع جدتها حين كان عم عبد البديع طباخاً هناك، وكانت تأتي في زيارات. قال أيضاً أن منيرة هانم انتقلت للإقامة مع هدى شعراوى في «قصر النيل»، أي قصر هدى شعراوى القديم، الذي هدم وتحول الآن إلى موقف للسيارات (وهي جريمة، كما قال عم عبد البديع). وحين تزوجت ليلى (من وكيل النيابة فاروق راتب، كما ذكرت من قبل)، أقام لها والدها حفلاً كبيراً. وغني عن الذكر أن فاطمة سري لم تدع إلى هذا الحفل. وذكر عم عبد البديع

عرضاً أن أحد أقارب فاطمة سري كان يحوم حول قصر هدى شعراوى، «لكن كان فيه حراسة ومحدش يقدر يدخل».

لكن الغريب حقاً أن عم عبد البديع أكد أن هدى شعراوى «أجبرت» ابنها على الاعتراف بليلى! هل حدث ذلك بعد أن اتفقت مع فاطمة سري أن تسلم الطفلة إليها؟ ولماذا إذن استمرت القضية حتى صدر الحكم فيها عام ١٩٣٠؟ هل المقصود بالاعتراف، الاعتراف الاجتماعي وليس الشرعي؟ أي قبول الأسرة للابنة بينهم، كواحدة منهم؟ وددت أن أسأله، لكني خفت لو أوقفته ألا يتكلم بعدها. كذلك ذكر عم عبد البديع أن هدى شعراوي حكمت على ابنها بالإقامة في الصعيد فترة، بعيداً عن القاهرة، لإبعاده عن الإغواء، نظراً لتعدد علاقاته النسائية وأبنائه غير الشرعيين: «كل شوية يعشق واحدة ويجيب ولآد»، حسب كلام عم عبد البديع، الذي نطق كلمة «العشق» في نبرة استنكار واستهجان، كأن العشق أمر لا يليق بالسادة، ويسبب المصائب في كل الأحوال. ثم استفاض في الثناء على منيرة هانم عاصم، قائلاً «إنها امرأة نادرة»، وتحملت من زوجها مالا يطيقه بشر. قلت في نفسي، تماماً كما تحملت هدى شعراوى زواجها البارد، ثم زواج زوجها عليها!

وتحيرت حين ذكر أن بنات منيرة هانم تعلموا في الليسيه والمنزل، و لم يلتحقوا بالجامعة مثل ليلى. وتساءلت: ترى هل كان هذا نوعاً من التعويض عن عار انتسابها لأم تحترف الفن، وعدم انتمائها الكامل، والأصيل، إلى

الطبقة الأرستقراطية التي لم تكن بناتها في تلك الفترة في حاجة للذهاب إلى الجامعة لاستكمال مؤهلات الزواج الراقي؟

لم أسأل عم عبد البديع كما فعلت في المرة الأولى إن كانت ليلى ما زالت على قيد الحياة. كنت قد علمت هذا في الصباح حين قالت شقيقتها من أبيها – عبر الإنتركوم – إن «المرحومة» قد تركت ابناً سوف يستاء كثيراً من «النبش» في هذا الموضوع. لم يكن عم عبد البديع – كما قال لي – متأكداً إذا كانت ليلى ما زالت بين الأحياء. وحين أخبرته بوفاتها، شعرت أنني رددت إليه شيئاً من دينه. تأثر، وقال إنه سيذهب في الغد لتقديم «العزاء لمنيرة هانم» – وذلك رغم شيخوخته وعجزه، فهو لا يكاد يبصر، وإحدى ذراعيه مشلولة، وبإحدى ساقيه عرج، نتيجة حادثة وقعت له أثناء نحته تمثالاً، مكث بعدها في إحدى المستشفيات ثلاثة أشهر، كانت تزوره خلالها منيرة هانم وتواليه بالرعاية.

والآن، وقبل أن ننتقل إلى تحليل نص المذكرات، دعونا نلخص في سطور قليلة الملامح الرئيسية في شخصية فاطمة سري والخطوط العريضة في حياتها:

- اسمها الحقيقي فاطمة سيد المرواني.
- ولدت عام ١٩٠٤ لأسرة تنتمي في الغالب إلى الطبقة المتوسطة.
- نالت من التعليم قسطاً ضئيلاً، كغالبية نساء طبقتها في عصرها،

لكن من المؤكد أنها كانت تعرف القراءة والكتابة، و لم تكن أمية مثل منيرة المهدية.

- تزوجت كعادة ذلك العصر في سن مبكرة وباء زواجها الأول بالفشل.

- تزوجت مرة ثانية من رجل يبدو أنه كان متفتحاً، وربما كان يحمل رتبة الباكوية، منحها فرصة دراسة الموسيقى والغناء حين لمس موهبتها، وأثمر هذا الزواج طفلاً وطفلة، هما حسين وسلمى.

- ربما احترفت الغناء وهي مازالت في عصمة زوجها الثاني، إذ نعلم من **مجلة روز اليوسف** أنها تركت فرقة الريحاني حين أحست بالحمل **(رائدات، ١٩٦)**.

- من المرجح أنها انفصلت عن زوجها قبل لقائها بمحمد شعراوى الذي تزوجته عرفياً في أول سبتمبر ١٩٢٤، بعد علاقة غرامية ذاع صيتها، وأنجبت منه طفلة – هي ليلى – في ٧ سبتمبر ١٩٢٥.

- كانت حين عرفها محمد شعراوى قد حققت نجاحاً فنياً ومادياً كبيراً، فأثنت عليها المجلات والصفحات الفنية، وأقبل عليها الجمهور، وكانت تتقاضى أجراً عاليا– «مئة جنيه في الشهر» – كما اشترطت على منيرة المهدية لقاء قيامها بدور مارك أنطوان في مسرحية كيلوباترا ومارك أنطوان. **(رائدات، ٢٠٤،ومجلة المسرح، ١٩٢٧/٥/١٦، ص١٠)**.

- كانت حريصة على المال، مقتصدة إلى حد كبير – مثل معاصرتها أمينة رزق، ولكنها على العكس من أمينة رزق وفاطمة رشدي أو منيرة

المهدية، لم تكن تؤمن بالفن كرسالة، و لم تكن على استعداد للتضحية في سبيله بالمال أو الحب. فلو كانت حياتها الزوجية قد استمرت مع محمد شعراوى لما عادت للغناء، ولاستكانت لحياتها بعيدة عن الفن، وكانت تتمنى لابنتها أن تظل بعيدة عن المسرح وعن التخت، وأن يكون لها نصيب غير نصيب أمها.

– كانت تحب العيش الرغد، ولم تكن تبخل على نفسها رغم اقتصادها، فكانت تسكن دائماً في بيوت أنيقة وكانت في فترة من حياتها تبدل سيارتها بين الحين والآخر.

– كانت جميلة، رشيقة، جذابة، بشهادة الجميع، حتى عم عبد البديع، وحتى في شيخوختها، كما تشهد أماني فريد، ذات صوت رخيم، تستمتع بالغناء وحدها أو في وجود مستمعين، وقد تنطلق في الغناء فجأة ودون إنذار، ويفصح صوتها عن عاطفة جياشة، وكانت ودودة، مضيافة، دائمة الابتسام، حتى وهي تغني. وإلى جانب جمالها، كانت تتمتع بذكاء فطري حاد في فهم البشر، والتعامل معهم، وكسب ودهم، وخاصة الرجال، وكانت «لعبية»، في وصف أماني فريد.

– كانت تهوى ارتياد المسارح، والسينماتوغراف، والتنزه، ولعب الورق، وظلت حتى سنواتها الأخيرة تقضي الصيف في فندق وندسور بالإسكندرية، وتستضيف المعارف للعب الورق في منزلها.

– بعد أن وضعت ابنتها ليلى في الخارج (في فيينا، في سناتوريوم «ليف»، تحت إشراف طبيب يدعى «أمرايج»، وسجلتها باسم أبيها – محمد شعراوى – في القنصلية المصرية هناك) تنكر لها زوجها،

وأنكر زواجه منها وأبوته للطفلة، فلجأت فاطمة سري إلى القضاء، وحكمت المحكمة لصالحها عام ١٩٣٠، بعد خمس سنوات من النزاع القضائي.

- عادت إلى الفن عام ١٩٢٧، وربما اعتزلت في أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات، وماتت في أواخر الثمانينيات.
- سلمت ابنتها إلى أبيها وجدتها هدى شعراوى، ومن المرجح أنها سلمت أيضاً طفليها حسين وسلمى إلى أبيهما، سيد بك البشلاوي.
- كانت حين توفيت - في أواخر الثمانينيات - تسكن وحدها في شقة أنيقة بالزمالك، في أول شارع المعهد السويسري، وكانت «مستورة»، ولكن دون خدم مقيمين.
- تزوجت ابنتها ليلى من ابن باشا ووزير سابق، ومن المحتمل أنها كانت تزورها سراً، وأنجبت ابناً، ولا نعلم متى توفت، وهل حدث ذلك قبل أو بعد وفاة أمها.
- من الواضح أن عائلة شعراوى لم تسامح فاطمة سري أبداً، فما زال العداء واضحاً تجاهها، حتى بعد وفاتها، ومن المحتمل أن حفيدها قد تشرب هذا النفور.

****

٢- المذكرات:

قدمت فاطمة سري مذكراتها لقراء مجلة المسرح باعتبارها شهادة مدعمة بالوثائق والأسماء. لكن المذكرات كنص كتب للنشر، يسرد قصة، ويحمل

صراحة قصدية التأثير على القارئ، ويوظف في تحقيقها وسائل بلاغية، تضعه في سياق أدبي يتشكل من النصوص المشابهة (سياق يحيلنا النص بدوره إليه ضمناً أثناء عملية القراءة). المذكرات من هذا المنظور تمثل نصاً سردياً (narrative). وهي كأي نص سردي، تتشكل من مكونين أساسيين متمازجين، هما: الوقائع، وهي موضوع القسم الأول من هذا الجزء من الورقة، والصياغة اللغوية لهذه الوقائع أو الأحداث، وهي موضوع القسم الثاني.

وتتشكل الوقائع في السرد عامة، الشفهي أو المكتوب، والواقعي منه بوجه خاص، في «حبكة» - أي في نسق معين، ينتظم الأحداث التي ينتقيها الراوي، من قصة أو تجربة ما (حقيقية أو وهمية، تاريخية أو أسطورية)، في شبكة من العلاقات الزمانية والمكانية، وفق منطق معين، مما يساهم في توليد الشحنة الدلالية للنص وتأثيره على القارئ.

وسوف أرصد المكوِّن الوقائعي (أي مجموعة الأحداث) في المذكرات، باعتباره «حبكة»، مع فحصه من منظور نقدي متشكك، لا يأخذ ما يقوله النص مأخذ التسليم، بل يحاول اختراقه، لكشف ما قد ينطوي عليه من تناقضات خفية، ودلالات مضمرة، أو ازدواجية فكرية، أو استراتيجيات للدفاع أو المواجهة، أو التحايل أو المراوغة - أي لكشف النص التحتي (sub-text) المُبَطِّن للنص الظاهر.

٢-١ الوقائع:
الوحدة الأولى من السرد، وتتكون من ثلاث متتاليات سردية:

أ- اللقاء الأول:
تبدأ المذكرات (في جانبها الوقائعي) باللقاء الأول بين فاطمة سري ومحمد شعراوى، في بيت هدى هانم شعراوى، حين دعت فاطمة سري لإحياء حفلة في قصرها لقاء ٢٠ جنيها، وكان ذلك أجراً سخياً بمقاييس ذلك الوقت.

وتمثل هذه «الواقعة» لقاء عالمين: عالم الأرستقراطية، وعالم أهل الفن. واللحظة الفاصلة فيها، هي دخول فاطمة سري إلى بيت عائلة شعراوى نتيجة استدعاء سيدة البيت لها. والدخول هنا، يمثل انتقالاً مؤقتاً من وسط أدنى إلى وسط أرقى. ورغم أن سياق هذا الفعل يتخذ شكل «الحدث الفني/الاجتماعي» (حفلة غناء أو جلسة طرب في بيت أسرة كبيرة)، فهو مؤسس على تعامل اقتصادي: استدعاء طرف لآخر، لأداء مهمة محددة لقاء أجر. وفي هذه العلاقة، تبدو عائلة شعراوي، «الداعية»، «الدافعة»، التي تحدد من يحتويه بيتها، ولماذا، ومتى عليه أن يرحل، هي الطرف الأقوى، المحرك للآخر - «المدفوع له.

لكن علاقات القوى هذه، لا تلبث أن تنقلب رأساً على عقب مع الحدث التالي في المذكرات، وهو وقوع ابن الأسرة الداعية في هوى المدعوة الأجيرة ومطاردته له.

ب – المطاردة:

تتشكل المطاردة في متتالية من الأحداث، تبدأ بخروج الابن، محمد شعراوي، خروجاً موقتاً من عالم الأرستقراطية الراقي، إلى عالم أهل الفن الأدنى (المسارح والصالات)، لتعقب فاطمة سري بهدف الحصول عليها جنسياً، في إطار علاقة تعاقدية مالية جديدة، تتقنع بالحب. فهو على استعداد لإغداق المال عليها مقابل الحصول على جسدها، وفق العرف السائد بين الرجال في علاقاتهم بالعشيقات في ذلك الوقت، وهو: اللذة مقابل المال، مع بقاء العلاقة في الظل، على هامش حياة الرجل الاجتماعية.

ورغم أن محمد شعراوي يبدو في هذه المطاردة الطرف الأقوى، صاحب المبادرة، الذي يمتلك المال والجاه والسطوة الاجتماعية، فإن تتبعه لفاطمة، وتذلله لها، يضفي على اللقاء الأول دلالة جديدة، تغير نظرتنا الأولى لعلاقات القوى بعض الشيء، إذ يكتسب اللقاء الأول دلالة الغزو والاختراق من قبل المطربة للمنزل الكريم، ثم الرحيل بالغنيمة – وأي غنيمة؟ الابن الوحيد للأسرة، ووارث مجدها وثروتها، باعتباره الذكر الوحيد بعد الأب.

جـ- الزواج العرفي

وتنتهي الوحدة الأولى من السرد في هذا النص، التي تتكون من متتالية اللقاء الأول، ومتتالية المطاردة، بحل وسط، يحقق في آن واحد هدف محمد شعراوى في الحصول على عشيقة سرية، وهدف فاطمة سري في وضع العلاقة الجنسية في إطار يقبله الدين والشرع، ولا يصمها بوصمة العشيقة أو فتاة الهوى. وهذا الحل الوسط، هو الزواج العرفي. فبعد فترة من «المعاشرة البريئة»، التي بدأت بسلسلة من «مقابلات رياضة في مختلف أماكن النزهة، ونزهات طويلة في السيارة»، تخللتها قبل «على الخد أو الفم»، وتناولهما العشاء معاً «منفردين في الجارسونير» في الإسكندرية، وفقدت خلالها فاطمة سري ولديها، حين وصل زوجها من الخارج وفصلهما عنها، تأزمت الأمور بين فاطمة ومحمد شعراوي بفعل الوشاة، أو ربما بسبب تمنعها الطويل عليه، فاتهمها أنها تحبه «طمعاً فيه»، وكتب لها «شيكاً لأوقات الهناء الطاهر» التي قضياها معاً، فلما ثارت ومزقته، «بكى الشاب بكاء المخطئ المعترف بخطئه»، لكنها لم ترق، ورفضت بعد ذلك «متابعة حياتنا الغرامية الأولى»، أو تلك «المعاشرة البريئة» السابقة. وحين يأس محمد شعراوى من الحصول عليها كعشيقة، وربما يكون حقاً قد اقتنع بحبها له، عرض عليها الزواج.

وكامرأة ناضجة، مجربة، فكرت فاطمة سري كثيراً في هذا العرض، وفحصت «الأمر من كل الوجوه»، فرأت، كما تقول في المذكرات:

«أولاً: أن العاطفة التي تدفع محمد لطلب يدي حب واضح.

ثانياً: إنني أبادله نفس العاطفة.

ثالثاً: محمد يظهر الحنان والعطف على ولدى بصورة تدل على الطيبة، فكانت هذه العواطف الرقيقة الباعث الأقوى في انعطافي إليه انعطافاً أصبح حباً راسخاً.

رابعاً: سأفقد شهرتي في عالم المسارح وموارد كسبي كلها، فأصير زوجة حبيسة البيت ولكنني أضحي بالشهرة والمال والربح الوافر في مقابل الهناء الصحيح في مهد غرام يحفظ كرامتي ويضمن لي راحة البال والطمأنينة.

خامساً: إنني خلقت لأكون زوجة وربة بيت لا مغنية منطلقة. وقد كنت على الدوام زوجة شرعية لها كرامة.

سادساً: ولع محمد بي ومركزي باعتباري زوجة شرعية له يعوضانني من كل ما أضحيه في سبيل الاقتران به، هناء وغبطة وحباً صحيحاً شرعياً. هكذا فكرت فوزنت كل الظروف وكانت النتيجة أنني مترددة لسبب واحد: هو خوفي من عدم دوام هذا الحب».

وما أن قبلت، حتى استدعى محمد شعراوى «موظفاً كبيراً في دائرته، صديقاً له وتمم عقد الزواج أمام شهود»، وأقنعا فاطمة بأنه «عقد صحيح شرعي، وهو ما يستطيع عمله الآن لعجزه عن عمل العقد الرسمي العلني خوفاً من الضجة المزعجة التي يحدثها إعلان أمر (الزواج) للناس» (المذكرات، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢).

ويمثل هذا الحل (الزواج العرفي) مفارقة واضحة، فهو يتيح علاقة جنسية خارج إطار الزواج الشرعي التقليدي، الذي يشترط العلانية، لكنها علاقة لا يحرمها الدين أو القانون – أي ليست خطيئة أو جرماً، وهو في نفس الوقت «زواج»، لكنه زواج متحرر من الواجبات الأسرية والاجتماعية والاقتصادية التي تفرضها القوانين والأعراف في الزواج الرسمي العلني.

ولعل مذكرات فاطمة سري كانت أول وثيقة تطرح صراحة موضوع الزواج العرفي من وجهة نظر امرأة، وتضعه في مقابلة واضحة مع الزواج الرسمي، العلني، التقليدي، بحيث يتكشف كنوع من التحايل على النسق القيمي الأبوي، السائد في المجتمع، وبديل ملتبس، يقع في منطقة الهامش والظل، ويرتبط بالعشق واللذة أكثر من ارتباطه بالعقل والمصلحة الاجتماعية، ويتصدر فيه الحب الجنسي أي شيء آخر، مما يجعله موضوع توجس وتخوف ونفور، ومصدر تهديد للنظام الاجتماعي/الاقتصادي المهيمن، القائم على سلطة الذكر على جسد الأنثى، واستغلاله للمتعة، أو للمقايضة في علاقات زواج اجتماعية، تكرس النظام القائم وتضمن استمراره.

لقد كان المجتمع المصري في العشرينيات من القرن الماضي، في بداية عصر النهضة المصرية الحديثة – كما تؤكد لنا هذه المذكرات، وغيرها من النصوص، وخاصة الجزء الذي يختص بزواج هدى شعراوى في مذكراتها

المنشورة – يتبنى نفس النظرة إلى الجنس والزواج التي نجدها في أوروبا في بداية العصر الحديث، وخاصة في القرن الثامن عشر – عصر التنوير. فكان يميز بين نوعين من العلاقات الجنسية: علاقات علنية، مشروعة، باردة، داخل الزواج، هدفها التكاثر والحفاظ على مكانة الأسرة وثروتها، وعلاقة سرية، محرمة، مشبوبة، خارج الزواج، تمثل خطراً شديداً على النظام الأبوي[٩].

ويقع الزواج العرفي في منطقة غامضة، مبهمة، بين هذين النقيضين. فالزوجة فيه، تجمع بين الزوجة والعشيقة، لكنها لا تنتمي لأيهما تماماً. وهي من ثم، تمثل ظاهرة غريبة، فوضوية، وقحة، متحدية، ومقلقة، تدفع المجتمع – وخاصة النساء المتشربات للنظام الأبوي، المناصرات له – إلى محاولة احتوائها عبر مفاهيم تقليدية قاصرة، أو حلول ملتوية، مثل إدراجها في زمرة أهل الغواية، وحبائل الشيطان، والباحثات عن المال، ومن ثم، محاولة رشوتها بالمال للتخلص من المأزق، أو تهديدها وإرهابها، لإجبارها على الانسحاب دون ضجة، أو – على أحسن الفروض – ضم الأبناء من هذا الزواج الملتبس إلى أسرة الأب، والاعتراف بهم وكفالتهم مقابل اختفاء الأم من حياتهم إلى الأبد.

****

٢-٢ الوحدة الثانية من السرد: وتتكون من متتاليتين سرديتين:

أ- الحمل ومحاولات الإجهاض ثم الإنجاب:

وبعد الوحدة الأولى من السرد، التي تنتهي بالاتصال الجنسي المشبوب تحت مظلة الزواج العرفي، تبدأ الوحدة الثانية بمتتالية الحمل والإجهاض ثم الإنجاب، وهي متتالية تبرز فيها التناقضات الكامنة في الوحدة الأولى إلى السطح، وتتحول فيها التوترات الخافتة في الوحدة الأولى إلى صراعات محتدمة، متفجرة، وعلنية.

والواقعة المولِّدة لهذه الوحدة، هي حمل فاطمة سري، الذي يجسد التناقضات الكامنة في الحل الوسط المؤقت - أي الزواج العرفي كفعل تحايل ومراوغة - ويخرجها إلى النور. ففاطمة سري كزوجة، من حقها الإنجاب، بل هو أول واجباتها إزاء زوجها والمجتمع، وفقاً للأيديولوجية الأبوية المهيمنة آنذاك، التي كانت تنبذ المرأة العاقر، وتجردها من حقها في الاتصال الجنسي المشروع، بل ومن كرامتها وكبريائها وحقها في الوجود. لكن فاطمة سري كعشيقة، لم يكن لها هذا الحق. بل إن حملها يمثل نوعاً من الخديعة، ونقضاً لصيغة العلاقة المتفق عليها (صيغة الزواج الذي ليس بزواج والعشيقة التي ليست بعشيقة)، وضرباً من التحايل لتغيير صفة العلاقة، بل وقد يعد نوعاً من الغدر والابتزاز، مما يهدد العلاقة «الزوجية» العرفية بالدمار. فإذا كان الزواج العرفي ضرباً من التحايل على المجتمع، فإن الحمل في إطاره يمثل تحايلاً على التحايل الأول.

ولم تكن فاطمة سري بالفتاة الغافلة أو الساذجة بحيث لا تدرك ذلك. فهي تذكر صراحة في المذكرات:

«أيقنت بان هذا الجنين سيقوم حائلاً بيني وبين زوجي يوماً ما، فعقدت العزم على الإجهاض ليدوم الحب، ولتبقى المعاشرة الزوجية بعيدة عن كل المنغصات» (**المذكرات، ٢٣٥**).

ولاحظ هنا أنها لا تشير إلى علاقتها بمحمد شعراوي بكلمة الزواج، التي تتضمن جوانب أخرى غير الجنس، بل تحددها بأنها «معاشرة»، ولكنها مشروعة دينياً لأنها «زوجية».

ولاحظ أيضاً مغازلتها المستترة للنظام الأبوي المهيمن الذي قد يغض الطرف، بل ويرحب سراً باقتناء العشيقات للذة، ويعد ذلك إثباتاً للرجولة، وحقاً مشروعاً للرجل، لكنه يغضب ويثور، وينبذ العشيقة إن هي تطاولت وأرادت الإنجاب من عشيقها. فهي تبادر بالاعتراف بأن في الحمل دمار للعلاقة، وتبادر بطرح حل الإجهاض الذي يطرحه الرجل في العادة وليس المرأة، وذلك رغم كره الدين، بل وتحريمه له، إلا في حالات قليلة محددة – لم تكن حالة فاطمة سري واحدة منها، ورغم أنه يمثل تحايلاً ثالثاً – ليس على المجتمع هذه المرة، ولكن لصالحه – لضمان عدم تمسح العلاقة (حتى وإن كانت زواجاً وفق الدين) بالزواج كما يعترف به المجتمع.

وحين تفشل محاولات الإجهاض، وتصبح خطراً على حياة الأم (الزوجة/العشيقة) – كما تقول فاطمة سري، وربما كانت صادقة – يصبح الجنين حقيقة لا يمكن الفكاك منها. حينئذ، تتخذ العلاقة شكلاً صراعياً، يتمثل في محاولات الزوج/العشيق الفكاك من العلاقة – بالسفر أولاً، ثم التحايل على شريكته للحصول على إقرار الزوجية وأبوته للجنين، الذي كان قد كتبه في لحظة ضعف (أو شهامة لم تلبث أن تبخرت)، ثم التنكر السافر والإهانة ومحاولات الرشوة والإرهاب بعد حصوله عليه. وفي المقابل، تحاول الزوجة/العشيقة الإبقاء على العلاقة أولاً، ثم الحفاظ على حقوق ابنتها حين تفشل، وذلك عن طريق الطاعة العمياء، والولادة سراً في الخارج، ثم الرجاء والاستعطاف، ثم الخديعة الذكية. وهذا يقودنا إلى المتتالية السردية الأخيرة، وهي الصراع حول إثبات الشرعية، الذي يبدأ في الخفاء لكنه سرعان ما يتحول إلى صراع علني أمام القضاء على صفحات المجلات.

ب– الصراع حول إثبات الشرعية:

يرتبط الطرفان في الزواج العرفي بورقة يوقعها الزوج أمام شهود، لكن هذه الورقة «غير الرسمية» لا تنفع في إثبات نسب الأبناء لو حدث وأنجبت الزوجة. ومن ثم، حين حملت فاطمة سري، «رأى (محمد شعراوي) من مصلحة الجنين ... أن يكتب إقراراً به وبشرعية ميلاده، فاستحضر صورة الإقرار» – الذي نشرت صورته «(بالزنكوغراف)» في عدد ١٩٢٧/١/٢٤ من مجلة المسرح «من الشيخ محمد عطية المحامي الشرعي وكتبه بخطه (أمامها) ثم أمضاه وسلمه (لها)». ونص الإقرار هو:

أقر أنا الموقع على هذا محمد على شعراوى نجل المرحوم على باشا شعراوى من ذوي الأملاك ويقيم بالمنزل شارع قصر النيل نمرة ٢ قسم عابدين بمصر أني تزوجت الست فاطمة كريمة المرحوم سيد بك المرواني المشهورة باسم فاطمة سري من تاريخ أول سبتمبر سنة ١٩٢٤ ألف وتسعمائة أربعة وعشرين أفرنكية وعاشرتها معاشرة الأزواج ومازلت معاشراً لها إلى الآن وقد حملت مني حملاً مستكناً في بطنها الآن فإذا انفصل حياً فهو ابني وهذا إقرار مني بذلك وأنا متصف بكافة الأوصاف المعتبرة لصحة الإقرار شرعاً وقانوناً وهذا الإقرار حجة عليَّ تطبيقاً للمادة (٣٥) من لائحة المحاكم الشرعية وإن كان عقد زواجي بها لم يعتبر إلا أنه صحيح شرعي مستوف لجميع شرائط صحة عقد الزواج المعتبرة شرعاً.

توقيع/ محمد على شعراوى

القاهرة في ١٥ يونيو ١٩٢٥

(المذكرات، ٢٣٦، ٢٣٧).

ولكن محمد شعراوى ندم على كتابة هذا الإقرار. فحين قابل فاطمة سري في باريس، في ١٨ أغسطس ١٩٢٥ (١٩٢٤ في المذكرات وهو خطأ واضح)، وكانت قد وصلت إليها من سويسرا أول أغسطس ١٩٢٥ (١٩٢٤ في المذكرات، وهو أيضاً خطأ واضح) بعد أن استبد بها الملل والسآمة المؤلمة من بقائها «محبوسة في لوزان في ذلك الفندق» ثم في فندق آخر في مونترو في انتظار مجيئه - حين التقيا في باريس، بدأ شعراوى يبتز فاطمة سري عاطفياً للحصول على هذا الإقرار، ويتحايل عليها في سبيل هذا بإظهاره الشك في إخلاصها. وبدأت هي بدورها تحتاط «في معاملته خشية الغدر الذي بدت بوادره» (**المذكرات، ٢٤٤**).

وتعبر فاطمة سري عن هذا المأزق، والخيار الصعب الذي واجهته في ذلك الموقف، فتقول:

«كنت ... أريد استبقاء زوجي بكل التضحيات الممكنة، كما كان ذلك عزمي عند شعوري بالحمل، وهذا يستدعي إطاعته، أي إعطاءه الإقرار ثم ترك المولودة في أوروبا بعيدة عن حنوي وعن عنايتي (وكان شعراوى قد طلب منها ذلك في لقائهما الوحيد في أوروبا في ١٨/٨/١٩٢٥). ولكنني كأم يجب علي عمل كل ما يجب للمحافظة على ابنتها وعلى مستقبلها وعلى اسمها وصحة انتسابها لأبيها(*)، فكان أمامي أن اختار أحد أمرين:

الأول: استبقاء محمد حيناً قصيراً بتضحيتي بابنتي ومستقبلها وصحة نسبها.

والثاني: مخالفة زوجي للمحافظة على حقوق ابنتي وعلى حياتها.

والأول عبارة عن تضحية كل واجبات الأم في سبيل شهوة المرأة.

والثاني عبارة عن تضحية شهوة المرأة في سبيل القيام بكل واجبات الأم (وهو ما لم تفعله مع ابنيها – سلمى وحسين – من زوجها السابق،

(*) لم تكن فاطمة تعلم آنذاك أنها ستضع بنتاً، وحين زارها شعراوي في مصر في ٧/١٠/١٩٢٥ بعد عودته من رحلته إلى أوروبا وأمريكا لأخذ الإقرار، وعلم أن المولود طفلة، أظهر «الأسف وقال: ياليته كان صبياً» (المذكرات، ٢٤٤، ٢٤٥). ترى هل كان يعترف بالمولود لو كان صبياً؟ وهل تدخل التمييز بين الجنسين في إصراره على إنكار نسب الطفلة إليه؟

إذ لم تضحي بعلاقتها بشعراوي للاحتفاظ بهما)، فلم أتردد في الاختيار، واخترت السبيل الثاني مع الاحتياط» (**المذكرات، ٢٤٤**).

وفي هذا المأزق، اتخذ «الاحتياط» شكل الخديعة والمناورة، وهو ما تضطر إليه المرأة عادة حين تكون في الموقف الأضعف من الرجل، خاصة حين يسانده النظام الاجتماعي، ويلقي باللائمة عليها - كما يحدث دائماً في العلاقات الجنسية التي لا يقرها النظام الأبوي[١٠]. كذبت على زوجها قائلة بأنها تركت الإقرار في مصر، وكان معها، ثم أخذت صورة بالزنكوغراف لذلك الإقرار «طبعت بعناية على ورق يشبه الورقة الأولى، وبحبر يضارع لونه لون الحبر الأول، كانت صورة صحيحة تشبه تمام الشبه الإقرار نفسه» (المذكرات، ٢٤٥)، وسلمت زوجها الصورة حين عاداً إلى مصر، محتفظة بالأصل. فما أن تيقن من تجريدها من سلاحها الوحيد، حتى قلب لها ظهر المجن، وأظهر وجهه القبيح.

وحين فشلت سياسة التحايل في الخفاء (من قبل الطرفين) للحفاظ على هذه العلاقة الملتبسة، واصطدمت إراداتهما، عندئذ، لجأت فاطمة سري إلى هدى شعراوى في خطوة جريئة، تمثل في ظاهرها استغاثة، وفي باطنها تهديداً مستتراً بالفضيحة والمواجهة العلنية.

أرسلت فاطمة سري خطاباً إلى هدى شعراوي (نصه في المذكرات، ٢٥١-٢٥٣)، ناشدت فيه «رائدة تحرير المرأة»، المطالبة بواجب

الاعتراف بالأطفال غير الشرعيين، أن تجبر ابنها على الاعتراف بابنته «الشرعية»، وأضافت:

«وما مطالبتي بحقها (حق الابنة) وحقي كزوجة طامعة في ما لكم - كلا والله فقد عشت قبل معرفتي بابنك وكنت منزهة محبوبة كممثلة أتكسب كثيراً وربما أكثر مما كان يعطيه لي ابنك وكنت متمتعة بالحرية المطلقة وأنت أدرى بلذة الحرية المطلقة التي تدافعين عنها. ثم عرفت ابنك فاضطرني لترك عملي الذي كنت أتكسب منه والانزواء في بيتي فأطعته غير طامعة بأكثر مما كان يجود به، وما كنت لأطمع أن أتزوج منه ولا لألد منه ولداً ولكن هذه غلطة واسأليه عنها أمامي وهو الذي يتحمل مسئوليتها فقد كنت أدفع عن نفسي مسألة الحمل مراراً وتكراراً حتى وقع ما لم يكن في حسابي» (المذكرات، ٥٢).

وتفصح هذه الفقرة عن إدراك فاطمة سري للطبيعة الملتبسة لزواجها من محمد شعراوي، وعن وعيها العميق بالفوارق الطبقية التي تحول دون انتسابها لأسرة شعراوي، وتسليمها بهذه الفروق دون مساءلة أو تذمر، بل إنها تكرّس هذه الفروق في محاولة التزلف إلى هدى شعراوي واستمالتها لجانبها، فهي تردد لها ما تعتقد أنها (أي هدى شعراوي) تريد أن تسمعه، حين تقول: «وما كنت لأطمع أن أتزوج منه ولا أن ألد منه ولداً ولكن هذه غلطة». فهي لا تعتذر عن علاقتها الجنسية به، فهذا لا يشين الابن في نظر المجتمع الذي لا يرى غضاضة في بحث الرجل عن لذته الجنسية في

علاقات متعددة، ومن ثم، لا يدينه في نظر أمه، لكنها تعتذر عن الزواج والإنجاب، وهو ما يرفضه المجتمع، ومن ثم الأم التي تنتمي إلى الطبقة المسيطرة فيه.

لكن فاطمة يجانبها الصواب تماماً حين تقول لهدى شعراوى إنها – أي هدى – «أدرى بلذة الحرية المطلقة» – إلا إذا كانت قد قصدت إغاظتها بوعي أو دون وعي. ولا بد أن هدى شعراوي قد تألمت حين قرأت هذه العبارة التي تنكأ جروحاً قديمة في حياتها. فهدى شعراوى – رغم نزعها الحجاب ونشاطها المحموم في الحياة العامة وشهرتها الواسعة وأسفارها المتعددة – لم تخبر حياة الحرية التي عاشتها فاطمة سري أو غيرها من الفنانات، ناهيك عن أية «حرية مطلقة»، بل كان الإحساس بالواجب إزاء الأسرة والمجتمع والوطن (والنظام الأبوي الذي يؤسس للمفاهيم التي تضمرها هذه الكلمات، ويضمن استمرار سطوتها) هو محركها الرئيسي، وعاطفتها المهيمنة، وربما أيضاً وسيلتها في التنفيس عن كبتها الجنسي، وتعويضاً عن برودة زواجها(*).

(*) ربما كان الدافع وراء التعاطف العميق الذي أبدته هدى شعراوي إزاء زوجة ابنها – منيرة عاصم – سليلة الحسب والنسب – في محنتها مع زوجها متعدد العلاقات، أنها هي نفسها قد خبرت محنة الزواج البارد، والتقاليد المتعنتة، التي تفرض على نساء طبقتها الحرمان الجنسي في ظله باسم الواجب، وتنفر من الطلاق إما حفاظاً على المصالح أو تجنباً للفضيحة.

ومن ثم جاء ردها في صورة زيارة من سكرتيرها - مجد الدين حفني ناصف - يعرض فيه على فاطمة «أن تخصص شهرياً مبلغاً - مما تخصصه للإحسان - لهذه الطفلة ينفق على نشأتها وتربيتها» (**المذكرات، ٢٦٢**).

وتنتهي هذه الوحدة الثانية، والأخيرة، من السرد، بالمواجهة العلنية السافرة بين المطربة المسرحية وآل شعراوي في ساحات المحاكم، في نزاع استمر منذ ميلاد الطفلة وحتى صدور حكم محكمة الاستئناف العليا، الذي نشرته مجلة **الصرخة** في ١٩٣٠/١٢/٣٠، والذي أقر بشرعية زواج فاطمة سري وبنوة ليلى لمحمد بك شعراوي.

****

٢-٣ الجانب البلاغي من المذكرات:

ويختص الجانب البلاغي بالطريقة التي تقدم بها الوقائع إلى القارئ لتحدث التأثير المطلوب. وتشير المذكرات إلى هذا الجانب دون قصد في بدايتها حين تقول فاطمة سري: «رأيت من واجبي نشر مذكراتي الخاصة بعلاقتي مع محمد بك شعراوى متوخية فيها ذكر الوقائع كما حدثت، مع ذكر نوع تأثيرها في نفسي في كل ظرف من ظروفها ليقف الرأي العام على الحقيقية» (التأكيد من عندي - **المذكرات، ٢١٥**).

ومما لا شك فيه أن الوقائع التي تأتي في المذكرات (بصرف النظر عن تثبتنا من صحتها أو دوافعها أو مبرراتها) هي من وضع فاطمة سري. لكن،

ما يترك مجالاً للتشكك هو الأمر الثاني: أي وصف «تأثيرها» في نفسها، وتفسيرها لها، وما تولده لديها من تأملات. فهو وصف يوظف تقنيات الرواية الأدبية في التأثير على القارئ، ويحيل الوقائع إلى أحداث درامية، تجسد تجربة معاشة، مما يوحي بوجود كاتب محترف خلف النص المنشور. وفي هذا القسم من البحث، سأحاول رصد بعض التقنيات واستراتيجيات السرد المستخدمة في هذا النص للتأثير على القارئ، والتي تحوله من شهادة أو وثيقة جافة، إلى نص روائي اعترافي، وذلك عبر تحليل نسيجه اللغوي، مع تعليق السؤال حول هوية كاتبه، وسواء كان فاطمة سري وحدها، أو بمساعدة كاتب خفي.

ولعل أول ما يلحظه القارئ عند تأمل النسيج اللغوي للنص، هو توخيه نبرة الجدية والحياد في البداية، للإيحاء بموضوعية السرد، مع إضفاء الطابع الوثائقي عليه فيما بعد، من خلال الذكر الدقيق للأسماء والتواريخ والأماكن، مع إيراد نصوص بعض الوثائق – مثل نص إقرار البنوة، ونص الخطاب المرسل إلى هدى شعراوي.

ويلحظ القارئ أيضاً الطابع الدرامي الواضح للنص منذ البداية، والذي يستمر طول السرد، ويتولد من وضع سرد الوقائع داخل إطار موقف مخاطبة واضح ومباشر، يستحضر الراوي وقارئه المفترض داخل الموقف/النص، عبر ضميري الأنا والأنت، بدلاً من السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب فقط، وهذه الصيغة، تحول النص السردي إلى نص أدائي

(performative)، اعترافي (confessional)، يستدعى الماضي تمثيلاً عبر الذات الراوية، الحاضرة صوتاً ملحاً يشير إلى وجوده طول الوقت، أمام قارئ تخاطبه صراحة بين الحين والآخر، مما يضفي على السرد طابع الدرامية والحديث الحميمي، ويوحي بالصدق، ويزيد من قدرته على الإقناع، فيتحول إلى فعل مؤثر – أي action.

وفي معالجتها لعنصري الزمان والمكان، تنفي المذكرات من إطارها الزمني كل وأي شيء حدث قبل لقاء فاطمة سري بمحمد شعراوى – باستثناء الإشارة المتكررة إلى أسلوب حياتها قبل هذه العلاقة للتدليل على عدم طمعها في ماله، بل وتضحيتها حين تزوجته، إذ حرمها الزواج من دخلها الكبير، وحريتها، ومعجبيها. ورغم أن عنوان المذكرات (مذكرات السيدة فاطمة سري ووقائع خصومتها مع محمد بك شعراوى) يحدد هذا الإطار الزمني منذ البداية، إلا أن النفي الواضح لأي تداعيات من الماضي خارج هذه الفترة، يخلق إحساساً بأن حياة فاطمة سري تمحورت حول محمد شعراوى وحده، مما يزيد من تعاطف القارئ معها.

أما بالنسبة لعنصر المكان، فيلحظ القارئ تغيراً دالاً في طبيعة الأماكن التي يرد ذكرها في النص بين الوحدة السردية الأولى، التي تنتهي بالزواج العرفي، والوحدة الثانية التي تبدأ بالحمل. فالأماكن في الوحدة الأولى تتنوع ما بين الخاص والعام، المفتوح والمغلق، وتشي بحرية الحركة، والمغامرة، والانطلاق. فهناك المسرح، شاطئ الإسكندرية، النزهات

في السيارة، الدعوات إلى أماكن عامة للتنزه - كازينو، مقهى، مطعم، ضيعة ريفية، أو خاصة مغلقة - «جارسونير» في الإسكندرية، شقة سرية (عش غرام) للقاء في القاهرة. أما الوحدة الثانية، فتطرح أماكن اغتراب ووحدة، فهي إما وحيدة في لوزان أو منترو أو باريس، محبوسة في فندق، تعاني من السأم القاتل، تنتظر الزوج، أو في سانتوريم في فيينا، تضع طفلتها وسط أغراب، أو وحيدة في بيتها تنتظر الفرج. ورغم أن فاطمة سري لم تختر هذه الأماكن، وأوردتها في المذكرات كجزء من الوقائع، إلا أن التناقض بين طبيعة الأماكن في وحدتي السرد يلعب دوراً في إثارة تعاطف القارئ، حتى وإن لم يعي هذا التناقض.

ومن الملامح البارزة في النسيج اللغوي للنص أيضاً، تكرار التبرير الأخلاقي للعلاقة بين فاطمة سري ومحمد شعراوى عبر:

١- المبادرة بالهجوم عن طريق طرح صورة للذات تستحضر صراحة الصورة النمطية السائدة في المجتمع عن المرأة التي تنخرط في مثل هذه العلاقات، ثم تعارضها بقوة، مثل الفقرة التي تقول:

«إذن نشر هذه المذكرات الغرض منه عرض أمري على محكمة الرأي العام لكيلا تصدر حكمها ضدي اعتباطاً كما تصدره على كل امرأة في مثل ظروفي وظروف محمد شعراوى. فليس أيسر على الإنسان من أن يذكر هذه العبارات - اقتنصته امرأة اقتناصاً - وقع في شراكها - أحبولة من أحابيل المرأة ... إلخ» (**المذكرات**، ٢١٥. انظر أيضاً ص ٢١٩).

٢- تأكيد صورة الأم، التي تضحي بكل شيء في سبيل فلذة كبدها- وهي صورة يجلها المجتمع الأبوي - في مقابل صورة «الغاوية».

٣- استمالة القراء عن طريق مخاطبة الأفكار النمطية السائدة عن المرأة لديهم، وخاصة ضعفها إزاء عاطفة الحب، كأن تقول مثلاً:

«أيها الناس، للمرأة قلب كقلب الرجل يحس ويشعر ويبتهج ويتألم، تؤثر فيه العاطفة ويشتد ولعه بتأثير الشوق والغريزة، بل حب المرأة أقوى من حب الرجل، أعمق غوراً وأوضح ظهوراً (لاحظ السجع) وأطول عمراً، فإذا استطاعت أن تقاوم قبل تمكن الحب من فؤادها، فإنها تكون أضعف من الرجل بعد استسلامها للحب، وبعد اندفاعها بتأثير العاطفة المهتاجة، فلماذا إذن تظلمون المرأة دائماً بنسبة القسوة إليها» (**المذكرات**، ٢٢٤).

وغني عن الذكر أن هذه الفقرة تضع كل النساء في سلة واحدة، وتجعل من كاتبة المذكرات رمزاً لهن جميعاً - أي للمرأة عموماً في كل زمان ومكان، بحيث تطغى صفة «المرأة» على صفة «الفنانة» أو «الممثلة» التي تثير الريبة والتوجس.

ويلحظ القارئ في نص المذكرات لجوءه أحياناً إلى دغدغة الحواس من خلال التعبير الجريء عن العاطفة الجنسية عند المرأة (وهي في حالتها مشروعة لأنها تتوجه للزوج)، ثم إرداف تحذير أخلاقي نمطي بعدها

مباشرة لتحييد أية معارضة لمثل هذا التصريح الصادم، كأن تقول الراوية، مثلاً:

«كنت في تلك الليلة زوجة شرعية لمحمد شعراوى، وكنا في خلوة لا يعكرها خادم أو رقيب، وكان بجانبي فتى أسلمت له قلبي وفتحت له مصراعي فؤادي. وكان الحب عاصفة تثور بين الجوانح أحاول اتقاءها في كنفه، فارتمى بين ذراعيه فتنقلب ثورة العواطف استرخاء هو غيبوبة الموت. فإذا اندلع لهيب الشوق اندلاعاً حاولنا إطفاءه بالقبلات، فكنت أشعر بروحي تنسل من بدني في حرارة القبلة فارتمي خائرة القوى واهنة الحيل، لأثور ثانية ثورة التي تعلم أن الهناء قصير الأجل، أو ينتبه هو تنبه الذي يحاول إزكاء النار فيحترق.

أيتها المرأة احذري أن تسلمي عنان قلبك لأصدق المحبين قسماً وأبرهم وعداً، فإذا فعلت في ثورة الحب أو تحت تأثير الهوى في فؤادك فقد جنيت على نفسك أفظع الجنايات». (**المذكرات، ٢٣٢-٢٣٣**).

ويتضمن هذا التحذير إعلاءً لقيمة البرود الجنسي، وهو ما كان (وربما لا يزال) يعد فضيلة في الزواج في بعض المجتمعات.

- **ومن ملامح النسيج اللغوي للنص أيضاً:**

١- اللجوء المتكرر إلى حيل بلاغية كالمجاز، مثل:

«عجيب أمر هذا الرجل! تضحي له المرأة بنفسها وتنطرح عند موطئ

نعليه، فيقصيها عنه برفصة من تلك الرجل (**المذكرات، ٢٣٠**).

ونلاحظ هنا اللجوء إلى التعميم في الحديث عن الرجال أيضاً، كما حدث من قبل في الحديث عن المرأة، وطرح محمد شعراوي باعتباره رمزاً شاملاً جامعاً لكل الرجال.

ومن الحيل البلاغية البارزة أيضاً، تكرار بناء العبارة، مع تنويع المضمون، أو تكرار نفس الكلمة في بداية كل فقرة، مثل:

«أدرك في تلك اللحظة فقط أنه أخطأ ..

أدرك أن المرأة التي احتال على فؤادها...

أدرك أنها ضحت له ... « إلخ (**المذكرات، ٢٣٠**).

٢- استلهام أسلوب السرد السينمائي في تجسيد الانفعالات والمشاعر، عبر الوصف التفصيلي للحركة والإيماءة والمكان، في متتالية من الصور اللغوية، التي تشبه متتالية من اللقطات السينمائية. ولعل أبلغ مثال على هذه التقنية هو الوصف التفصيلي المسهب، الذي يمتد لصفحات، لفترة الانتظار ما بين إرسال الخطاب إلى هدى شعراوي وزيارة سكرتيرها لفاطمة سري (**المذكرات، ٢٥٣-٢٦٠**).

هذه بعض من ملامح النسيج اللغوي لنص المذكرات، ومن المؤكد أنه يحمل ملامح أخرى يمكن أن يفصح عنها تحليل أكثر استفاضة مما قدمته في هذه الورقة.

****

خاتمة

يمثل نص المذكرات، بشقيه الوقائعي والبلاغي، كما قدمتهما هنا، وفي ضوء الإطار الذي طرحته في القسم الأول من هذا البحث، وسواء كتبته من نشرته باسمها، أو كتبه آخر، أو اشتركا معاً في كتابته - يمثل نص المذكرات خطاباً (Discourse) كاشفاً، بالمعنى الذي طرحه ميشيل فوكوه للكلمة، في كتابه حفريات المعرفة، حين قال:

«الخطاب ليس تجلياً للذات العارفة المفكرة، يبزغ تدريجياً في جلال وعظمة، بل هو على العكس، وحدة كلية (a totality) يمكننا من خلالها تحديد درجة تشتت الذات (أو درجة توزعها بين مسالك عديدة dispersion)، وانفصالها عن نفسها «(discontinuity)»[١١].

فالمذكرات كخطاب، تكشف عن توزع الذات الكاتبة وتشتتها بين مجموعة من المتناقضات العنيفة التي شكلت وضعية المرأة عامة، والممثلة خاصة، في العشرينيات من القرن الماضي، وأنتجت صورتها عن ذاتها، وصورة المجتمع عنها. ففي هذه المذكرات، يقف العشق كنقيض للزواج، والأنثى كنقيض للأم، وحرية المرأة كنقيض لمكانتها المحترمة، والمقبول دينياً كنقيض للمقبول اجتماعياً، والعكس صحيح - كما كان الحال في زواج

هدى شعراوى الذي أيده المجتمع رغم أنه خالف الشرع الديني الذي ينص على ضرورة موافقة العروس على الزواج وعدم إرغامها عليه.

ترى هل حسمت هذه التناقضات في عالمنا العربي بعد مرور كل هذا الوقت؟

الهوامش:

(١) في عدد مجلة المسرح، بتاريخ ٢٧ يونيو ١٩٢٧، ص١٤، تذكر المجلة التقسيم أو التصنيف السائد لمحترفات الغناء آنذاك، فتقول: «والمطربات ثلاثة أقسام: مطربات مسرحيات، ومغنيات، وعوالم». وتذكر أن هناك من جمعن بين الغناء على المسرح والغناء على التخت، وهن: منيرة المهدية، فاطمة سري، فتحية أحمد، وملك محمد.

(٢) من رائدات المسرح المصري، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠. ولا يحمل الكتاب اسم محرر، أو مراجع، ويفتقر بدرجة كبيرة إلى التحقيق والتوثيق، فالجزء الخاص بفاطمة رشدي مثلاً، لا يذكر المصدر، كما أن الأخطاء في التواريخ في مذكرات فاطمة سري لا يشار إليها في حاشية، ولا يذكر الكتاب تاريخ كل حلقة من المذكرات، ولا يمهد لأي من المذكرات، ولا يستجلي صحة ما جاء فيها من معلومات أو دقتها. أما المقدمة التي كتبتها دينا يحي، فتكتفي بتقديم الفنانات الأربع من واقع ما جاء على لسانهم في المذكرات دون توضيح أو تمحيص أو إضافة، كما تبدأ المقدمة بخطأ فادح حين تقول: «بدأ المسرح الأوروبي في بدايات القرن التاسع عشر، معتمداً اعتماداً كلياً على أن الصبية يلعبون أدوار السيدات في المسرحيات» (ص٥)، ثم تقع في خطأ آخر حين تكرر وراء صحافة ذلك العصر، أن فاطمة سري «قامت ... بإخراج روايات غنائية عديدة» دون أن تنتبه أو تنبه القارئ إلى اختلاف معنى كلمة إخراج وقتها عن معناها في عصرنا هذا. وقد دفعني كل هذا إلى العودة للمصادر الأصلية للمذكرات للتحقق من صحة ما جاء في الكتاب، وعلى هذا، سيجدني القارئ أذكر أحياناً، وكلما لزم الأمر، المصدر الأصلي الذي استقى منه الكتاب المذكرات. أما في حالة

اتفاق المصدر الأصلي مع الكتاب، فأنا أذكر اسم الكتاب، مشفوعاً برقم الصفحة.

لكن هذا بالطبع لا ينفي قيمة هذا الكتاب وأهميته بالبالغة.

(٣) انظر: **مذكرات هدى شعراوي رائدة المرأة العربية الحديثة**، تقديم أمينة السعيد، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨١

(٤) كانت كلمة إخراج تعني في صحافة العشرينيات «تمثيل» أو «تقديم» دور في رواية. ففي حديث مع زينب صدقي، بعنوان «كيف تضاربت مع فاطمة رشدي – أصل الخصومة»، نشر في **مجلة المسرح**، في عدد ١٩٢٧/٥/٢ (التاريخ المطبوع في المجلة هو ١٩٢٦، وهو خطأ مطبعي واضح)، تقول زينب صدقي إنها احتملت «قرف» فاطمة «حتى لا يقال عني أنني إنما أناهض فاطمة رشدي غيرة منها لأنها تخرج أكبر الأدوار وأكثر الروايات». وفي نفس المجلة في عدد ١٩٢٧/٣/١١، ص٤، نجد حديثاً مع نفس الممثلة بعنوان «كيف تخرج أدوارها.» وفي مقال في العدد ٥٩ من نفس المجلة، بتاريخ ١٩٢٧/٢/٧، ص٩، بعنوان «كيف يخرجون الروايات في فرقة رمسيس»، يقول الكاتب إن المدير الفني كان يرشد الممثلين المبتدئين أو غير المعروفين، «أما الممثلون من الدرجة الأولى فهم يخرجون الأدوار حسب مقدرتهم ونادراً لو أعطاهم المدير الفني ملحوظات أو تعليمات.»

ولا نجد في أي مجلة فنية كلمة «مخرج» بالمعنى الحديث، وحتى عزيز عيد الذي كان يرشد «ودرب» (وهي الكلمة المستخدمة عادة آنذاك) فاطمة رشدي وغيرها، ويعده المؤرخون أول مخرج بالمعنى الحديث في مصر – حتى عزيز عيد لم يكن يقال عنه أنه «يخرج روايات». وعلى هذا، فالصحيح أن فاطمة سري قدمت أو مثلت روايات غنائية عديدة، ولكنها لم «تخرجها» بالمعنى الحالي للكلمة.

(٥) دلني الناقد والمؤرخ المسرحي سمير عوض على الصحفية القديمة أماني فريد، وما جاء في البحث كان في حوار هاتفي طويل، يوم ٢٠٠١/٧/١٩، من التاسعة حتى العاشرة والنصف مساءً.

(٦) يصف صحفي زار فاطمة سري أثناء نظر القضية بيتها فيقول: «تدق الجرس، فيفتح لك خادم صغير، وعلى يمنيك مباشرة، تجد باب غرفة الجلوس – الصالون – وهو صالون في منتهى الجمال والبساطة .. إلى يسار الداخل إلى الصالون مرآة بديعة، وقد علقت على الحائط صورها، وصور ابنتها الكبرى وابنها حسين، ثم صورتين لزوجها محمد بك شعراوي. وفي الركن الداخلي بيانو بديع رصت فوقه التحف والصور. بعد الصالون مباشرة غرفة النوم، وهي أفخم غرف المثلات جميعاً، لولا أن السرير لا يتناسب مع فخامتها وجمالها. وبعد غرفة النوم مباشرة توجد غرفة المائدة، وهي أبسط غرف المنزل جميعاً. بعد ذلك غرفة أخرى لنوم الأطفال ومربيتهم، وغرفة للكرار ثم ملحقات المنزل من مطبخ وغيره، وأخيراً غرفة صغيرة في الزاوية لنوم الخدم. ويكاد المنزل ينقسم إلى قسمين تقريباً، فقد وضعوا بعد غرفة المائدة (برافان) يحجب باقي غرف المنزل عن القسم الخارجي منه. وفي الناحية البارزة، وأمام غرفة المائدة تقريباً، يوجد تلفون يحمل الرقم ٥٦١٧ ...». (رائدات، ١٩٨–١٩٩). ومن الغريب أن فنانات ذلك الزمان لم يكن يمانعن في نشر أرقام هواتفهن الخاصة. ومن الأغرب أن فاطمة سري بالذات، و لم تكن قد عاودت نشاطها الفني بعد، وكانت في معمعة القضية، تنتظر الحكم، لم تمانع في ذلك أيضاً!

(٧) محادثة تليفونية مع عبدالبديع عبدالحي، يوم ١٥/٥/٢٠٠١، الساعة الخامسة والنصف بعد الظهر.

(٨) حديث عبر الإنتركوم، خارج منزل منيرة عاصم بجاردن سيتي، مع إحدى بناتها، يوم الخميس ١٧/٥/٢٠٠١، في الحادية عشرة والنصف صباحاً.

(٩) انظر:

Sarah F. Matthews Grieco، «The Body، Appearance and Sexuality»، in: A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes، ed. Natalie Zemon Davis and Arlette Frarage، The Belknap Press of Harvard Univ. Press،

Cambridge، Massachusetts، 1993، pp. 4647–.

(١٠) انظر المرجع السابق، ص ٧٨، وأيضاً:

Kathryn Norburg، «Prostitutes،» Ibid، pp. 458474–.

(١١) وردت في:

Modern Critical Terms، ed. Rogert Fowler، Routledge، London، New York، 1991، p. 65.

المسرح بين حضور الكلمة وغياب الجسد

يتميز المسرح عن غيره من الفنون باتصاله المباشر بالحياة من خلال حضور الممثل والجمهور جسديا في الآن وهنا. فالتجربة (اللعبة) المسرحية تتميز بحضورها كفعل جسدي - أي مادي فيزيقي - في سياق الواقع الذي تتقاطع معه وتجادله في تفاعل حي.

ولعل هذه الخاصية المتفردة لفن المسرح (كفن أدائي، مادي، ملموس، يختلف عن فن الدراما الذي يختص بكتابة النصوص المسرحية الدرامية) – لعل هذه الخاصية هي أحد المشاكل الرئيسية التي يواجهها هذا الفن في بلادنا – إن لم تكن أصل المشاكل كلها. فثقافتنا العربية تعلي من شأن الكلمة وتنظر الى الجسد نظرة شك وريبة، ولا تراه – خاصة في حالة المرأة – إلا في علاقته بالجنس والوظائف البيولوجية، وترى أن احترام الجسد يتجلى في تقييده وتعتيمه لصالح أفعال القول (رغم أن هذه أيضا لا تخلو من قيود، وإن كانت أخف وطأة وأكثر وضوحا).

وقد برزت هذه المشكلة بوضوح في العقدين الأخيرين، وفرضت نفسها على الوعي بإلحاح، مع تنامي التيار الديني المتطرف من ناحية، ومع الهيمنة المطردة لاقتصاديات السوق والقيم الاستهلاكية على المسرح من ناحية أخرى، وتمثلت هذه المشكلة في ظاهرتين تختلفان ظاهريا، لكنهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة.

أما الظاهرة الأولى، فهي انهيار مستوى فنون الأداء المسرحي عموما بصورة لم يسبق لها مثيل، فلم يعد المؤدى (ممثلا أو ممثلة) يعنى بتدريب صوته وجسده، أو تعميق ثقافته ووعيه، أو تنمية ملكاته النفسية والشعورية – وكلها أدوات عمله، وأصبح يكتفي بشعبيته أو نجوميته المستمدة في العادة من ظهوره على شاشة التلفزيون بالدرجة الأولى، أو السينما بالدرجة الثانية. ومما زاد الطين بلة لجوء الممثلات الى الإبهار الحسي، واستعراض الجسد، ودغدغة الحواس، وإثارة الغرائز (التي لا تنتمي إلى الفن بصلة) عن طريق الملابس والحركات ونغمات الصوت التي لا تتسق مع الشخصية أو الدور المسرحي، وكأن الجمهور يأتي ليشاهدهن، لا ليشاهد عرضا مسرحيا متكاملا، يتحول فيه جسد الممثل أو الممثلة الى طاقة تعبيرية، وعنصر فني في تكوين جمالي.

وفى مقابل هذا الاتجاه الى تسطيح فنون الأداء وإهدارها، ومعاملة الجسد على المسرح معاملة السلعة التجارية (وهى محاولة تنطوي على احتقار دفين للجسد البشرى)، وجدنا عددا من الممثلات يعتزلن التمثيل

تباعا بدعوى أنه «حرام» ويعلن توبتهن. وكان من المنطقي أن نجد معظم هؤلاء التائبات من بين من أهدرن فن التمثيل، واكتفين باستعراض المفاتن بحثا عن الشهرة والمال: فمن يبدأ بإهانة فنه لابد وأن ينتهي الى الكفر به وإنكاره.

وغني عن الذكر أن هذا الاتجاه لا يختلف عن سابقه في جهله بحقيقة المسرح وأهميته، ويشاركه احتقاره له. لكنه في هذه الحالة احتقار علني وعنيف، يصل الى درجة تحريم فنون الأداء، وتحريم ظهور الجسد - وخاصة الأنثوي - على المسرح.

ومن ناحية أخرى، تولد من هذين الاتجاهين اللذين يشتركان معا في الجهل بفن المسرح واحتقاره (و إن اختلفا في التعبير عن هذا الجهل والازدراء) - تولد من هذين التيارين تيار ثالث يدعو الى ما يسمى «بالمسرح المحترم»، وهو مصطلح غريب حقا ومضلل. فكلمة «محترم» في هذا السياق تغدو كلمة فضفاضة، نسبية، ومن ثم، مراوغة وملتبسة المعنى، وكأنها كلمة حق يراد بها باطل. إن الحديث عن فنان «يحترم» فنه ولا يبتذله، يختلف عن الدعوة الى «مسرح محترم»، ففي الحالة الأولى يحيل التعبير الى أصول المهنة وقواعدها، والى أخلاقياتها التي تختص بإجادة العمل وإتقانه وتطويره بعيدا عن مغريات السوق أو ضغوط الأيديولوجيات المهيمنة. أما في الحالة الثانية، فالعبارة (المسرح المحترم) تحمل ظلالا طبقية ، وتحيل الى «مكان» أنيق آمن مريح للمتعة والترفيه، لا يرتاده السوقة أو الدهماء،

ولا يجد فيه زبائنه من أواسط أو علية القوم ما يقلقهم، أو يصدمهم، أو يخرج عن أفكارهم المعتادة، وأنماط توقعاتهم المألوفة. إن عبارة «المسرح المحترم» لا تشير الى القيم الفنية/الأخلاقية التي يتبناها المسرح ومبدعوه، أي الى قيم النزاهة والإخلاص في العمل لدى فنانيه، بل تستند الى مجموعة من التقاليد والأعراف الاجتماعية التي أرستها الطبقة المتوسطة البرجوازية (التجار والأعيان والموظفون والأفندية) منذ ظهورها، وهي تقاليد لا تخلو في أصولها ومنابتها من شيء من النفاق الاجتماعي والأخلاقي والحفاظ على المصالح والمظاهر على حساب الحقيقة. إنني أحار فعلا في فهم ما يعنيه المتشدقون بهذه العبارة. فاستعارة كلمة «محترم» من سياق الممارسات الاجتماعية للطبقة المتوسطة، ومنظومة القيم التي ترتبط بها، والعوامل الاقتصادية التي تؤطرها، ثم إلصاقها بالمسرح، يمثل ضربا من التزييف اللغوي، والخلط الفكري، ومسخ طبيعة الأشياء.

المسرح لا يكون محترما أو غير محترم ... المسرح إما مسرح جيد أو رديء، إما مسرح حقيقي أو مسرح مزيف.

والمسرح الجيد الحقيقي هو المسرح الذي يتوفر فنانوه على إجادة فنون المهنة والتفاني في إتقان تنفيذها، وإبراز جمالياتها، وتحقيق التناغم والتفاعل بين كل عناصر العرض المسرحي، بما فيها أجساد الممثلين وأصواتهم، بحيث لا يتصدر أحدها أو بعضها خشبة المسرح على حساب العناصر الأخرى، أو ينفصل عن التكوين الكلي فيغدو نشازا وطاقة مدمرة.

والمسرح الجيد الحقيقي هو المسرح الذي يثير فرحة الدهشة في نفس المتفرج من خلال التشكيل الجمالي والبناء الدلالي للصورة المسرحية (السمعية والبصرية)، فينزع عن عينيه غشاء العادة ليستعيد براءة النظرة الطفولية الأولى الى العالم والبشر، وكل ما غدا اعتياديا مألوفا. إنه المسرح الذي يثير النفس والعقل، ويحرك الذاكرة وأشجان القلب وأشواق الروح، ويدفع بشلال من المياه الجديدة الدافقة الى بحيرات الحياة الراكدة، فيدفعنا الى الدهشة والتساؤل أو الحيرة، وقد يقلقنا أو يغضبنا لحظيا لأنه يخالف نمط توقعاتنا المعتاد ويجادل أفكارنا المسبقة، المستقرة الساكنة، ومن ثم المريحة. لكننا مهما ثرنا أو توترنا لا نملك إلا أن نشعر ونحن في خضم تجربة مسرحية صادقة بهذا المعنى أننا نعايش مسرحا حيا، متوهجا، صادقا ... صادقا مع نفسه لأنه يعي حقيقته كتكوين جمالي حي، يطرح تصورات بديلة متخيلة للواقع، ليجادل هذا الواقع، ويوظف في هذا لغات المسرح المتعددة وفنون الأداء بأعلى درجات الإجادة والإتقان ... وصادقا مع جمهوره لأنه يمتعه جماليا، ويثيره روحيا، ووجوديا، ويشتبك مع حياته ووجوده كإنسان اشتباكا حميما على كل المستويات.

أما المسرح الرديء، المزيف، فهو النقيض. انه المسرح الذي لا يتقن لغاته، ولا يجيد توظيف أدواته، فيفشل في إبداع تكوين جمالي ودلالي يمتع المتفرج، بل ويصبح عبئا على السمع والبصر. وهو المسرح الذي يتسم بالجبن والخنوع، ويؤثر السلامة، فيظل يدور في فلك الأفكار السطحية، والشعارات الجوفاء، والأنماط المستهلكة، فلا يثير الروح أو الفكر أو

الذاكرة، ويصيب المتفرج بالبلادة بدلا من الدهشة، وبالإغماء بدلا من التوهج، وبالملل بدلا من المتعة، وبالخمول بدلا من التألق. ولعل أفضل وصف لهذا المسرح هو «المسرح القاتل» (في تعبير بيتر بروك).

وقد يفيدنا في فهم أسباب الظواهر التي ذكرتها، والتي تتعلق جميعها بالطبيعة الجسدية لفنون الأداء، أن نتأمل علاقة المرأة بالمسرح أولا، لأن الإحساس بجسدية فنون الأداء يصل الى ذروة كثافته في حالة حضور الجسد الأنثوي في المسرح، ثم نتأمل ثانيا النظرة الى فنون الأداء في ضوء فكرة «المسرح المحترم» منذ بداياتها، وعلاقة هذه النظرة بالنظرة الى النص الدرامي باعتباره نصا أدبيا بالدرجة الأولى، لا مشروعا مسرحيا، أو خطة عمل لإبداع عرض أدائي.

أولا: المرأة والمسرح

غني عن الذكر أن دخول المرأة الى مجال الممارسة المسرحية قد تأخر كثيرا في الغرب، بل وأيضا في الشرق، في البلاد التي عرفت المسرح قديما مثل اليابان.

وتعزو الباحثات النسويات الغربيات هذا الغياب الى التقاليد التي وضعتها الثقافة الأبوية في العصور الكلاسيكية منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وهي التقاليد التي:

١ – نفت المرأة تماما خارج العملية المسرحية، بل وأيضا خارج دائرة المشاهدين، كما يؤكد بعض الباحثين بالنسبة للمسرح اليوناني القديم؛

٢ – طرحت صورا خيالية للمرأة لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور، بل وتختزل وجودها الإنساني والجنسي كامرأة، فتحولها الى رمز، سواء كان رمزا إيجابيا مثل: الربة/العذراء أثينا في المسرح اليوناني، أو مصر/الأم/الوطن في المسرح المصري، أو رمزا سلبيا: العاهرة، الأمازونية، الساحرة،مصاصة الدماء، أو الأرض المغتصبة، المدن المستباحة، الخيانة، الشرف المهدر ...الخ؛

٣ – أسندت رموزها الى ممثلين ذكور (في المسرح الإغريقي والإليزابيثى والمسرح الديني في العصور الوسطى)، يتنكرون في أثوابها، ويتحدثون بصوتها.

وفى هذا الصدد، تقول الباحثة سو–الين كيس في كتابها النسوية والمسرح، الذي قمت بترجمة الفصل الأول منه، وضمنته في كتابي **التفسير والتفكيك والأيديولوجية**[١]:

«لقد خلقت الدراسات المسرحية الآثينية سياقا سياسيا وجماليا لعرض سلوك المرأة عبر طقوس وشفرات محددة، وربطت سلوك كل من النوعين بعدد من الامتيازات والقيود المدنية. وحين اكتسب مبدأ التمييز بين النوعين مكانة عالية، باعتباره مبدأ كلاسيكيا، تحول الى عنصر هام في تكوين نموذج إحلالي متكرر في

تاريخ المسرح، يفيد ضمنا طرد المرأة خارج نطاق المسرح الرسمي بقواعده المعتمدة ونماذجه المثالية».

وتضيف:

«كذلك يشير الأصل اللغوي لكلمة «كلاسيكي»، الذي يفيد ضمنا معنى فئة أو طبقة (class) ، الى ارتباط هذا الإقصاء بالامتيازات الاقتصادية والقانونية التي تتمتع بها الطبقة الأولى، وهي طبقة كانت تنكر على النساء حق الانتماء إليها».

وحين دخل المسرح بنموذجه الغربي عالمنا العربي، أتى محملا بهذا النموذج الإحلالى الكلاسيكي، بقيمه السياسية والجمالية التي كرسها أرسطو في كتابه **فن الشعر** – هذا الكتاب الذي هيمن على النقد المسرحي والدراسات الأكاديمية في مجال الدراما والمسرح في عالمنا العربي زمنا طويلا ... وربما حتى الآن، والذي يصفه الناقد الإنجليزي جوليان هلتون بأنه «لا يزال أكثر الأعمال التي تتناول فن الشعر الدرامي انتشارا وتأثيرا في الغرب[٢].. لقد وصف هذا «الأرسطو» النساء في معرض تنظيره للشخصية الدرامية بأنهن «فئة تابعة متدنية»، ووضعهن في قسم واحد مع العبيد – «تلك الطبقة الحقيرة التافهة» – في مقابل فئة السادة/الرجال.

وترتكز فرضيات أرسطو هذه على التقاء الواقع الاجتماعي بالقواعد التي وضعتها الثقافة الأبوية، واتفاقهما معا على تهميش المرأة ونفيها خارج حدودهما، واعتبار أن وظيفتها الوحيدة هي أن تقدم نقيضا للرجل، يساعد على تحديد ملامحه وتمييز خصائصه.

وقد تجاوب فكر أرسطو مع منظومة القيم الأبوية في العالم العربي، ولاقى قبولا واستحسانا، ولا عجب؛ فأي رجل شرقي تقليدي لابد وأن يستحسن قوله: «تتجلى شجاعة الرجل في إصدار الأوامر، لكن شجاعة المرأة تتجلى في طاعتها ... فكما قال الشاعر: الصمت تاج المرأة، لكنه ليس بالمثل تاج الرجل». الصمت والطاعة والاحتجاب عن ساحة الحياة العامة إذن هو ما يطليه أرسطو والرجل الشرقي معا في النموذج المثالى للمرأة فى المجتمع والدراما.

لقد وضع أرسطو نظريته الدرامية كما جاءت في كتابه فن الشعر في ظل ثقافة أبوية وتراث مسرحي حرم على المرأة المشاركة في الحياة العامة والأنشطة الفنية (اللهم إلا إذا كانت من الغانيات أو العبيد)، فلم يسمح لها بالتمثيل أو مشاهدة المسرح، وكان الرجال يكتبون أدوارها، ويمثلوها أمام جمهور من الرجال، وهي في معزل تام عن هذا النشاط.

وقد كانت نظرة أرسطو الى المرأة ضمن الإرث المسرحي الغربي الكلاسيكي الذي استجلبناه، واتسقت مع التقاليد الشرقية التي كانت ترى في سفور المرأة «المحترمة» - أي التي تنتمي الى الطبقة المتوسطة أو الطبقات الأعلى - وخروجها الى الحياة العامة، ناهيك عن مشاركتها في النشاط المسرحي، عارا وخطيئة.

فإذا كانت المرأة قد دخلت مجال المسرح كممثلة في بداياته في العالم العربي – وذلك على عكس التجربة الغربية – فقد جاءت هذه الخطوة الإيجابية تحمل ظلالا سلبية كثيفة ما زلنا نعانى منها حتى الآن. وتتلخص هذه السلبيات في:

١ – نوعية النساء اللاتي اقتحمن هذا المجال في البدايات كممثلات، من حيث التوصيف الديني والثقافي والاقتصادي والاجتماعي، فتذكر لنا روزاليوسف على سبيل المثال، في كتابها الوحيد ذكريات، أن الفرقة التي مثلت معها أول أدوارها، في مسرحية **عواطف البنين،** كانت تضم ست ممثلات، كلهن سوريات، مسيحيات، كما كانت روزاليوسف نفسها مغتربة وأمية ومعدمة حين عملت بالتمثيل، وتولى عزيز عيد تعليمها، كما فعل مع فاطمة رشدي من بعدها، وكما فعل يعقوب صنوع مع ممثلتيه اليهوديتين.

٢ – النظرة الأخلاقية المعادية للتمثيل عموما، وللممثلة على وجه الخصوص.

٣ – اقتصار دور المرأة في العملية المسرحية على التمثيل وحده – دون الكتابة أو الإخراج – مما جعل منها أداة طيعة، تدرب وتوظف، بل وتستغل دون وعى منها في تكريس منظومة القيم الأبوية التي تكبتها كامرأة وتدينها كفنانة، وهي قيم منبثة في غالبية النصوص التي تؤديها، سواء أكانت عربية أم غربية، وتدعمها التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، والتي كانت تكرس احترام النص الى درجة التقديس، وطاعة المخرج/الرجل دائما طاعة عمياء.

وإذا كانت نوعية النساء اللاتي يعملن في مجال المسرح قد تغيرت على مر الأجيال، وأصبحت فئة كبيرة منهن على درجة عالية من التعليم والثقافة، فهل تغير التقييم الأخلاقي/الاجتماعي لهن؟ وهل اتسع إسهام المرأة في العملية المسرحية؟ وهل تغيرت الصور المطروحة للمرأة على خشبة المسرح، أم ما زالت تدور في فلك المنظور الأبوي؟ وتتطلب منا محاولة الإجابة على هذه التساؤلات أن نتأمل أولا ما يمكن تسميته بالنظرة الشيزوفرينية إلى المسرح، وهي موضوعنا التالي.

ثانيا: النظرة الشيزوفرينية الى المسرح

في ١٩ سبتمبر عام ١٩٢٥، كتب توفيق الحكيم - أبو المسرح المصري الحديث كما يوصف دائما - رسالة الى الناقد المسرحي محمود كامل يشرح فيها أسباب هجره للمسرح آنذاك، فقال:

«إني كنت أود من أعماق قلبي أن أقدم حياتي الباقية لخدمة الفن غير طامع في شيء، ولكن أتدرى ماذا جرى؟ قامت على قائمة الأهل والمعارف والأقرباء، وجلهم أهل علم وفضل، وبعضهم يشغل مناصب كبرى. لاموني أشد لوم ... بل وصرخوا في وجهي قائلين: أي فن تعنى؟ بل أي هوة تريد أن تقذف بنفسك إليها؟ وهل الفن إلا صناعة الرعاع والساقطين؟ فسكت رغما عني وآثرت السفر على سماع هذا الكلام. وقبل السفر قابلت أحد أساتذة مدرسة الحقوق، وكان قد شاهد رواية لي، فاستشرته في أمري. وقال: سافر وادرس الدكتوراه لتعود قانونيا محترما. إن كتابة

الروايات عمل لا يليق بأمثالك، فترفع عن ذلك واربأ بنفسك أن يصيبها دنس هذه الصناعة»[٣].

وفي كتابه زهرة العمر يقول:

«لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام كان يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم عندنا «المشخصاتية». والحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة. لقد كان ملحن رواياتي «كامل الخلعي» يجلس معي على قارعة الطريق «يدندن» ويلحن وهو عاري القدمين إلا من قبقاب خشبي .. تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية .. في عين الوقت الذي كان غيري يبدأ حياته الأدبية بالكتابة السياسية، فيظفر سريعا بالشهرة والاحترام .. فالفرق شاسع في مصر بين خدمة رجال السياسة وخدمة رجال «التشخيص»، وها أنذا لم أظفر بشهرة ولا ذكر بينما لمعت أسماء أولئك الذبن اختاروا الطريق الآخر المحترم .. فسهل عليهم أيضا بعدئذ أن ينتقلوا منه الى الأدب محتفظين بأثواب التبجلة ومظاهر التقدير. أما أنا الذي اخترت الفن من البداية صرفا صريحا فلا أستطيع أن أنتقل الى شئ غير الانحطاط الاجتماعي» (زهرة العمر، ص ١٨، ١٩).

كان هذا ما عاناه الحكيم حين أراد الكتابة للمسرح في البداية، وكانت النتيجة أن تولدت لديه ما أسماها الناقد فؤاد دوارة «عقدة التمثيل». وكان حل العقدة هو فصل النص المسرحي، باعتباره نصا أدبيا محترما، عن فنون الأداء – أو التشخيص – باعتبارها «دنسا» و«صناعة الرعاع

والساقطين»)، فكانت أهل الكهف التي وصفها لصديقه «أندريه» قبل نشرها بأنها:

«حوار أدبي للقراءة وحدها. فان وضعها للتمثيل لم يخطر لي على بال. إن كلمة «التشخيص» التي عرضتني للإهانة في بدايتي الأدبية ما زالت ترن في أذني .. كلا .. بل هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر»، (زهرة العمر، ص ١٧٧، ١٧٨).

ويذكرنا ازدراء الحكيم هنا لفن التمثيل باستهانة أرسطو في كتابه فن الشعر بعنصر الفرجة – أي العرض المسرحي – إذ يقول:

«حقا إن للمنظر المسرحي جاذبية عاطفية خاصة، لكنه أضعف عناصر العمل الدرامي فنا، وأقلها ارتباطا بفن الشعر. فقوة تأثير التراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين، ولا يؤثر غيابهم فيها»[٤].

كتب أرسطو هذا في القرن الرابع قبل الميلاد، ورغم ذلك – كما يؤكد جوليان هلتون – «ما زالت النظرة إلى العرض المسرحي كفن ينتمي الى أصول أدبية نصية هي النظرة السائدة» في الغرب حتى الآن[٥].

وتفصح هذه النظرة بدورها عن نظرة أرستقراطية مترفعة الى الفن في رأى هلتون:

«فالعرض المسرحي فن جماهيري شعبي، ينفتح على العامة والأميين. أما

القراءة، فهي فن الخاصة ونشاط فردى. وفي تفضيله للنص المقروء على العرض، ينطوي موقف أرسطو على رفض ضمني لشكل فني جماهيري يسهل فهمه وتذوقه لصالح شكل فني خاص لا يفهم قواعده إلا القلة»(٦).

وقد ورث النقد الكلاسيكي الغربي هذه النظرة المترفعة الى الفن عن أرسطو، فكان شيخ نقاد القرن الثامن عشر- صمويل جونسون - «يكن احتقارا عميقا للممثلين لازمه طول حياته»(٧). وربما كان النقد الكلاسيكي، والنظرية الأرسطية التي تأسس عليها، مسئولين عن موقف الحكيم من العرض المسرحي، الى جانب عداء المجتمع لاختلاطه بالممثلين .. أو «الرعاع الساقطين». لكن المؤكد أن التيار الكلاسيكى المحافظ فى الثقافة المصرية آنذاك كان يزدرى فن التمثيل مثل أرسطو وجونسون، ويرى أن وسيلته الوحيدة للارتقاء به، وجعله فنا «محترما»، هي تقليم أظافره الشعبية، وتقييده بأنماط أداء صارمة محتشمة، تعتمد على الإلقاء الصوتي بالدرجة الأولى، وتقلص بعد الأداء الجسدي الى درجة الصفر، وتخضعه تماما لسلطة النص الأدبي، فتصبح الكلمة هي العنصر المهيمن، وتتحول خشبة المسرح الى منبر خطابة، وتتلاشى جسدية العرض المسرحي.

ومن ثم، كان من الطبيعي حين تأسست الفرقة القومية المصرية للتمثيل عام ١٩٣٥ (وهى أول فرقة حكومية تؤسسها الدولة فى مصر) أن تبدأ هذه الفرقة نشاطها بتأكيد هويتها كمسرح «محترم» وأن تكون باكورة إنتاجها مسرحية **أهل الكهف** التي رأى فيها المثقفون عملا أدبيا رصينا

بالمعيار الكلاسيكي، وأثنى عليها دعاة الثقافة الكلاسيكية مثل طه حسين وغيره. وهكذا، ارتبطت فكرة المسرح المحترم منذ بزوغها على أيدي الحكيم وغيره ارتباطا وثيقا بالكلاسيكية (بكل مضامينها الأيديولوجية)، وبإعلاء شأن الكلمة على حساب جسدية فنون الأداء، وتبجيل النص الأدبي (الثابت، المطلق) في مقابل تعتيم الفعل المسرحي (النسبي والمتغير، العابر والمتجسد في الآن وهنا).

وقد عانى فن التمثيل المسرحي في مصر، وربما في العالم العربي كله، وخاصة في حالة المرأة، من هذه النظرة «الشيزوفرينية» إلى فن المسرح، فتحول التمثيل «المحترم» أو «الجاد» إلى نوع من الخطابة، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدي محدودة، مقيدة، ساهمت في فرضها وترسيخها طبيعة الأدوار المفروضة عليها، والتي كانت تختزلها في العادة الى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعي.

وربما كان أداء منيرة المهدية وفاطمة رشدي وغيرهما لأدوار الرجال في بعض المسرحيات نوعا من الثورة على الأنماط النسائية المطروحة في الأدب المسرحي، وعلى الشفرة الجسدية المرتبطة بأدائها على المسرح، وربما أيضا على منظومة القيم الأبوية التي تكرسها وتعيد إنتاجها. ففي مذكراتها، تعبر فاطمة رشدي ضمنا عن ضيقها بالأدوار النسائية في المسرح حين تذكر – في معرض شرحها للأسباب التي دفعتها للقيام بأدوار الرجال – أن أدوار الرجال عادة ما تحفل بالعديد من المشاعر المتباينة

التي تتيح فرصة إبراز طاقات الممثل، كما تتميز بالثراء الإنساني والعمق. ويبدو أن فاطمة رشدي كانت تطلق مواهبها وطاقاتها المكبوتة في هذه الأدوار الذكورية، فحين مثلت دور أنطونيو في مسرحية **يوليوس قيصر** عام ١٩٢٩ انزعجت السلطات آنذاك أيما انزعاج فأصدرت قرارا بوقف العرض، وهو ما لم تفعله من قبل حين قدمت فرق أخرى نفس المسرحية. وحين ذهبت فاطمة رشدي إلى محمد محمود باشا – رئيس الوزراء آنذاك – تستوضح الأمر، عاتبها قائلا: «انتى ناويه تشتغلى بالسياسة ولا إيه يا فاطمه؟» لقد كان يوسف وهبي يمثل نفس الدور في الوقت ذاته على مسرحه، ورغم ذلك لم يهدده أحد بوقف العرض أو يسأله إذا كان ينوى الاشتغال بالسياسة(٨).

ترى هل فطنت السلطات آنذاك الى أن خروج امرأة عن حدود أدوارها المرسومة هو نوع من «السياسة» – أي فعل احتجاج يهدد النظام السائد؟ وهل ضاعف هذا الخروج المؤقت، الصادم من تأثير حديث أنطونيو الى أهل روما في نفوس السامعين في مصر فجعله يبدو أكثر خطرا على لسان فاطمة رشدي منه على لسان يوسف وهبي؟

وأيا كان الأمر، فان هذا الانعتاق المؤقت من الأنماط النسائية لم يغير من واقع المسرح في شيء، فظلت فاطمة رشدي وغيرها من رائدات التمثيل في مصر أسيرات فكرة «المسرح المحترم»، الذي يكرس منظومة القيم الأبوية،

عبر نصوص أدبية «أخلاقية» «راقية»، لا تفسح المجال للطاقات الإبداعية لجسد المرأة إلا في أضيق الحدود، ووفق شفرة تعبير صارمة.

وفي مقابل فكرة «المسرح المحترم»، الذي يقوم على الكلمة، ويؤمه ممثلون «محترمون» وممثلات «محترمات»، برزت صورة «الكباريه» باعتباره الفضاء الوحيد للإبداع الجسدي الأنثوي، الذي انحصر في نشاط الرقص، وأصبحت الراقصة الشرقية هي الصورة الأيقونية للمجون والخلاعة وكل ما يتهدد المجتمع بالخراب والانهيار.

وبين صورة الممثلة المحترمة، وصورة الراقصة الخليعة ، انشطر فن الأداء المسرحي وأصيب هو الآخر بالشيزوفرانيا. إن فكرة التمثيل تتضمن فكرة الإظهار، لكن الممثلة المسرحية وجدت نفسها أمام مسرح يتطلب الإخفاء لا الإظهار كشرط لتطوره ورقيه، وامتدت فيه الرغبة في الإخفاء من إخفاء جسديته الى إخفاء كل تساؤل جاد وحيوي بشأن العلاقات والقيم.

ورغم ما قد يبدو من تغير ظاهري في الأوضاع الآن بعد نشأة فرق الباليه والفنون الشعبية والرقص الحديث، وتحقيق عدد كبير من الراقصات الثروة والنفوذ والنجومية الاجتماعية، ومحاولات بعض الفرق التجريبية الشابة إطلاق الطاقات الإبداعية لجسد المرأة/الفنانة، بل وقبول بعض الأسر المحافظة فى أقاليم مصر ظهور بناتها على المسرح تحت ضغط

الحاجة المادية، أو أملا في أن يحققن الثروة والشهرة فى عصر بات يقدس النجومية عبر وسائل الإعلام – رغم كل هذا، لا أعتقد أن المسرح المصري قد تخلص بعد من نظرته الشيزوفرينية إلى فن المسرح، أو نجح في التصالح مع جسدية الفعل المسرحي.

إن ما قد يبدو من تحرر نسبى لجسد المرأة على خشبة المسرح في مصر الآن لهو في حقيقة الأمر، وفي معظم الأحيان «تسليع» لهذا الجسد – أي تحويله الى سلعة، ولا يعد انعتاقا أو إطلاقا لملكاته الإبداعية. فمظهر الجسد الخارجي فقط، وليس طاقاته، هو ما يخضع للإظهار المكثف، وعادة ما يأتى هذا على حساب تقنيات الحركة والتكوين البصري، بل والسمعي أيضا للصورة المسرحية. فالممثلة التي تغير ملابسها من يوم إلى يوم، ولا تهتم سوى بإظهار مفاتنها، تصبح جسدا منفصلا عن سياق جسدية العرض المسرحي، ومن ثم غير قادر على الإبداع – أي تصبح جثة مزينة متحركة، أو دمية لا روح فيها.

كذلك يبدو لي أن جسدية الفعل المسرحي العلنية، وحسيته المباشرة، التي لا تتخفى خلف شاشة سينما أو تليفزيون، هي أحد أسباب الغياب الملحوظ للمرأة عن الأدوار القيادية فيه، سواء كمؤلفة أو مخرجة أو مديرة. فأي من هذه الأدوار يتطلب – كالتمثيل تماما – الخروج من الدار، والاختلاط «بالمشخصاتية»، والانخراط في العملية المسرحية انخراطا حميميا، وذلك بصورة يومية على مدار فترة الإعداد للعرض وتقديمه،

بكل ما يجره هذا الخروج والانغماس في العمل من مشاكل في عالمنا العربي المحافظ.

فرغم كل ما حققته المرأة المصرية من إنجازات في شتى المجالات، لم تتقلد امرأة منصب مديرة مسرح سوى مرتين (في حالة سميحة أيوب وهدى وصفى)، و لم يقدم المسرح الرسمي عروضا لمؤلفات مسرحيات سوى مسرحية واحدة لصوفى عبد الله، ومسرحيتين لنهاد جاد، وثلاث مسرحيات لنادية البنهاوى، ومسرحية واحدة لناهد نجيب، وست مسرحيات لفتحية العسال. ولعل السبب في تفوق العسال على قريناتها في هذا الصدد هو حضورها القوى على الساحة الفنية كمؤلفة للمسلسلات التلفزيونية. وفي مجال الإخراج، كانت لزينب شميس تجربة وحيدة ولسميحة أيوب تجربتان، ولكل من نعيمة وصفي وليلى سعد وليلى أبو سيف وهدى شعراوى بضعة تجارب، معظمها بعيدًا عن المسرح الرسمى. أما معظم الوظائف التي تشغلها المرأة في المسرح الرسمي فتقتصر على المساعدة في الإخراج أو الإدارة، أو تصميم الديكور والملابس – أي وظائف تتسق مع الصورة النمطية للمرأة.

ولعل ما يحفظ لي بقية من أمل في تحسن الأوضاع في المستقبل هو ظهور عدد من المبدعات الشابات في مجال التأليف والإخراج، وتأسيس وقيادة الفرق المستقلة، فيما يعرف بمسرح الهامش. إن إبداعات هؤلاء الشابات تفصح عن تمرد عارم على النظرة الشيزوفرينية الموروثة إلى المسرح، وعن

فهم عميق للطبيعة الجسدية للفعل المسرحي، وتطرح مفهوما للجسد في المسرح – سواء كان لامرأة أو رجل – باعتباره أداة فعل وابتكار وتشكيل فني، وموطن طاقات إبداعية وشحنات شعورية وحاملا للتاريخ، وليس موقعا للفتنة والإثارة الجنسية أو مجرد سلعة.

لكن من المحزن حقا أن يتزامن هذا الأمل مع ازدياد هيمنة اقتصاد السوق على الأنشطة الثقافية، بما فيها المسرح، ومع الدعوة المتزايدة الى ما يسمى بالأصولية الثقافية في مواجهة خطر العولمة. إن أخشى ما أخشاه هو أن يساهم هذان العاملان في زيادة «تسليع» جسد المؤدية المسرحية، أو ربما تغييبه تماما، والأمر واحد في النهاية.

الهوامش:

(١) سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة العامة للكتاب، مايو ٢٠٠٠.
(٢) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة المؤلفة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٩.
(٣) نشرت هذه الرسالة في مجلة الجامعة في ١٠ أكتوبر ١٩٣٥، كما ورد في كتاب مسرح توفيق الحكيم للناقد الكبير فؤاد دوارة، الجزء الأول، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٢٧١.
(٤) فن الشعر، طبعة لندن ١٩٣٦، ص ٢٩-٣١.
(٥) نظرية العرض المسرحي، ص ٢٨.
(٦) نفسه.
(٧) نفسه، ص ٢٧.
(٨) عن الباحث سمير عوض، المدير السابق للمركز القومي للمسرح والموسيقى..

الجذور التاريخية للظاهرة المونودرامية وتطوراتها

١- تمهيد :

١-١ : يشير مصطلح المونودراما في العادة - أي في استخدامه الشائع - إلى عرض مسرحي درامي يقوم بأدائه ممثل واحد، يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فحتى إذا استعان النص المونودرامي بعدد من الممثلين، يكون لزاما على هؤلاء التزام الصمت طوال العرض وإلا انتفت صفة « المونو» (من الكلمة اليونانية "Monos") عن العرض.

وغني عن الذكر أن مثل هذا التعريف، الذي يكتفي بذكر المقطعين اليونانيّ الأصل اللذين يتكون منهما المصطلح - أي «مونو» و «دراما» - يتسم بالعمومية والتبسيط، إذ يضع كل العروض المسرحية في سلة واحدة، ولا يكاد يفرق بين العروض التي تتبنى صيغة الراوي، وتلك التي تقوم على المحاكاة أو البوح، أو قد تمزج بين الصيغ الثلاثة، ولا يلتفت إلى الفروق بين النصوص المونودرامية الأدبية التي تنتمي إلى عصور تاريخية وتيارات فكرية مختلفة،كما لا يميز بينها وبين النماذج المونودرامية التي لا تدخل في زمرة الأدب أو القائمة على الارتجال، سواء كانت نماذج شعبية، تراثية

قديمة، أو تجليات حداثية أو ما بعد حداثية، و سواء اعتمدت على لغات المسرح التقليدية وحدها، أو توسلت إلى تحقيق هدفها عبر وسائط أخرى كالسينما وشرائط الصوت أو الفيديو .كذلك يتجاهل هذا التعريف فيما يتجاهل العلاقة الحيوية بين طرفي العملية المسرحية – أي العلاقة بين المؤدي والجمهور. لقد انتبه النقد الحديث إلى أهمية هذه العلاقة في تحديد نوعية العرض المسرحي ومساره، بل وتوجهه الأيديولوجي ورسالته الفكرية، كما انتبه إلى طبيعتها التبادلية، التفاوضية، وتنوعها ما بين الابتلاع الكامل أو الجزئي المتقطع للوهم التمثيلي، أو المشاركة الاحتفالية/الطقسية، أو النظرة النقدية التأملية للقناع الدرامي واللعبة المسرحية.

ولا تختلف المونودراما في هذا الصدد عن غيرها من العروض المسرحية، فالعرض المنفرد يتشكل أيضا في سياق العلاقة الديناميكية بين المتلقي والجمهور، ولذا، قد تختلف هذه العلاقة من عرض مونودرامي إلى آخر، بل وقد تتحول من مسار أو نمط إلى آخر في سياق العرض « المونو » الواحد، وذلك وفقا لأسلوب الأداء المتبع من قبل الممثل، ومدى التزامه بالقناع الدرامي، ودرجة تقمصه له من ناحية، وكذلك وفقا لنوعية التلقي من قبل المتفرج سلبا أو إيجابا، سواء جاء التلقي في صورة الابتلاع الكامل لوهم جاهز والتسليم المؤقت بصدقه، كما في حالة المسرحيات الواقعية، أو المؤازرة الخيالية لوهم يفتقر إلى التحقيق الواقعي سمعيا وبصريا – كما هو الحال في مسرحيات شكسبير – والمشاركة في إنشائه، أو الاندماج المؤقت الذي يتأرجح ما بين التصديق والتكذيب في لعبة احتفالية أو طقس

لا ديني، كما يحدث في العروض ذات الطابع الاحتفالي الفرجوي، أو جاء في صورة معارضة للوهم المعروض وتقويضا له على مستوى الفكر النقدي كما وصفه بريخت في تنظيره للمسرح الملحمي.

إن أي حديث عن الجذور التاريخية للظاهرة المونودرامية وتطوراتها لا يستقيم دون أخذ هذه الفروق في الاعتبار،فالعروض المونودرامية لا تنطوي كلها تحت لواء نموذج واحد، بل تتنوع تجلياتها من عصر إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، بل وفي نفس العصر وداخل الثقافة الواحدة وفقا للأرضية الفكرية التي تنبتها، والدوافع الواعية أو اللاواعية التي تحركها وتتدخل في صياغتها، ومن ثم الهدف الذي تسعى إليه والرسالة التي تبثها ضمنا أو تصريحا.

لقد وُجدت العروض المنفردة منذ أن عرف الإنسان المحاكاة والقناع، أي منذ أن وُجدت الظاهرة المسرحية، ووظفها الإنسان لتحقيق أهداف مختلفة، دينية، اجتماعية، معرفية، وطقسية تطهيرية، وكذلك لأغراض الترفيه والتسلية والمتعة. وبعيدا عن العروض المنفردة أو المتعددة المؤدين ذات الصبغة الأدائية البحتة (Presentational –performances) – أي تلك التي يستعرض فيها المؤدي مهارات فنية أو بدنية لا تدخل ضمن نطاق المألوف في الحياة اليومية والأنشطة العادية، ويفعل ذلك محتفظا بشخصيته دون اللجوء إلى قناع أو استعارة اسم آخر، أو تقمص شخصية مختلفة (إنسانية أو غيرها)، أو محاكاة مخلوق آخر، أيا كان – إذا استثنينا هذه العروض التي

لا تندرج تحت مسمى الدراما (وان اشتركت مع العروض الدرامية في عدد من العناصر الرئيسية مثل المؤدي والجمهور وتواجدهما معا في الآن وهنا)، أي تلك العروض التي تنتمي نوعيا إلى فنون الفرجة البحتة، التي تدخل ضمنها عروض الحواة ومدربي الحيوانات ولاعبي الأكروبات وآكلي النار ورقص الغوازي والغناء التطريبي واستعراض القوة البدنية الخارقة ....إلى آخره – إذا استثنينا عروض الفرجة أو العروض الأدائية البحتة، ونظرنا إلى العروض المسرحية الدرامية (Representational performances) عامةً عبر التاريخ، ومنها العروض المونودرامية، نستطيع أن نميز نوعين رئيسيين لا يفتئان يتكرران عبر التاريخ في تنويعات مختلفة. ويمثل رصد هذين النوعين الرئيسيين والتمييز بينهما خطوة منهجية لا غنى عنها في محاولة تتبع الجذور التاريخية للعروض الدرامية المنفردة وتجلياتها قديما أو حديثا.

١–٢ : تشترك العروض المسرحية التمثيلية(Representational) عامة في عناصر أساسية لا يمكن أن تتحقق في غياب أي منها، لكنها رغم ذلك تختلف في أسلوب تعاملها مع هذه العناصر ودرجة اتكائها عليها في إنشاء العرض، بحيث يمثل هذا الاختلاف أساس التمييز بين النوعين الرئيسيين من العروض التمثيلية اللذين أشرنا إليهما آنفا واللذين سنتناولهما الآن بشيء من التفصيل كخطوة أولية منهجية في رصد تاريخ المونودراما وتطوراتها، أو بالأحرى، تجلياتها الحديثة، كما سنعتمد عليه في التمييز بين النماذج المختلفة

داخل كل من هذين النوعين الرئيسيين فيما بعد.
أما العناصر الأساسية في أي عرض مسرحي تمثيلي أو درامي، فهي:

i– التقنع، ونعني به استحضار المؤدي/المؤديين لشخوص أو كائنات أو أشياء متخيلة عبر المحاكاة الجسدية أو اللفظية الآنية لنظائرها في الحياة الواقعية، أو في الأساطير، أو التاريخ الرسمي/الشعبي، أو التراث الرسمي أو الشعبي، الذي يدخل ضمنه التراث المسرحي. وقد تتخذ هذه المحاكاة شكل التشخيص الكلي أو الجزئي، التقمص الداخلي أو التقريبي الخارجي، الواقعي أو المبالغ فيه، وقد تستخدم جسد المؤدي وصوته الطبيعي أو بديلا لهما كالدمى والأصوات المسجلة أو المصطنعة (مثل صوت الأراجوز مثلاً).

ii– خط سردي ما، متصل أو متقطع، عقلاني أو خرافي، يتحقق إما عبر المحاكاة التمثيلية الصامتة أو الناطقة، الكاملة أو الجزئية، المستمرة أو المتقطعة، التقريبية أو الاندماجية، بمصاحبة حوار أو مونولوج درامي (أي حديث منفرد يتوجه إلى آخر مفترض وإن غاب جسديا، في موقف معين مستدعى من الماضي أو متخيل في المستقبل)، أو بوح هامس في صورة مناجاة للنفس في انفصال إيهامي تام عن الجمهور، أو بمصاحبة حديث مباشر الى الجمهور، أو مزيج من نوعين أو أكثر من هذه الأساليب.

iii– وإذا كان العنصران السابقان – التقنع والسرد– يرتبطان

بالدرجة الأولى بالمؤدي والعالم المتخيل المجسد أداء على خشبة المسرح أو في فضاء التمثيل، فان العنصر الثالث وهو الفرجة، يتصل بالدرجة الأولى بالمتلقي ويتموضع في فضاء التلقي، فهو يحتفي بالجمهور وبدوره داخل العملية المسرحية إما كمتلق سلبي، أو كمشارك فعلي في إنشاء العرض ماديا أو دلاليا بشكل أو بآخر.

٢ - العروض الدرامية المنفردة في التراث المسرحي الغربي والعربي قبل ظهور المونودراما الأدبية في نموذجها الغربي وانتقال هذا النموذج إلى المسرح العربي :

٢-١ : عرفت المجتمعات الغربية كغيرها من المجتمعات أشكالا من العروض الشعبية المنفردة التي كانت تقدم في الاحتفالات والموالد والأسواق والملاهي العامة مثل عروض المهرجين، والـ Peep-Show أو صندوق الدنيا وعروض الدمى، أو مسرح العرائس التي يقوم فيها فرد واحد بعرض صور بمصاحبة السرد أو بالحديث نيابة عن الدمى، متقمصا شخصياتها النمطية المختلفة، وملونا صوته وفقا لذلك، كما عرفت أيضا منشدي الملاحم والمواويل أو البالادات الشعبية التي تسرد قصصا أو جرائم لها أساس في الواقع، ويستعين فيها المنشد بدرجة من التشخيص إلى جانب السرد، خاصة إذا تخللتها مقاطع حوارية أو مونولوجات درامية أو شكل

من أشكال مناجاة النفس. ومن المعروف أن (شكسبير) قد تأثر في مسرحه بالتراث الشعبي الأوروبي، ووظفه داخل مسرحياته، بما في ذلك النماذج التراثية من الأداء المنفرد، التي نلمس أثرها في أعماله، سواء في الافتتاحيات التي تحوي تمهيدا سرديا للمسرحية ككل أو للمشاهد، كما في مسرحية هنري الخامس على وجه الخصوص، أو في المشاهد التي يفردها للمهرج أو البهلول أو إحدى الشخصيات الفكاهية، مثل مشهد البواب في مسرحية ماكبث ، أو مشهد مالفوليو وهو يقرأ الخطاب الغرامي الذي يتصور أن سيدته أوليفيا قد أرسلته إليه في مسرحية الليلة الثانية عشر، أو في الأغاني التي تتخلل مسرحياته الكوميدية أو التراجيدية، كأغنية (يهطل المطر كل يوم) التي تنتهي بها مسرحية الليلة الثانية عشر أو أغنية (الصفصافة) التي تغنيها ديدمونة في المشهد السابق لموتها في مسرحية عطيل.

ويذكر لنا التاريخ نوعا من العروض المسرحية الفكاهية التي يعدها مؤرخو المسرح ضمن الأصول الشعبية التي مهدت لظهور المونودراما الأدبية في الغرب، في القرن الثامن عشر، وهي العروض التي عرفت باسم Droll Humours[1] -أي عروض الأمزجة الفكهة، أو كان يشار إليها اختصاراً بكلمة Droll أو Drolleries - وهي عبارة عن «اسكتش» أو «فصل» كوميدي قصير، يقدم بصورة محورة أو مختزلة مشهدا كوميديا من مسرحية معروفة، يؤديه ممثل واحد أو أكثر.

وقد ظهرت هذه العروض في إنجلترا، إبان حكم المتطهرين في فترة إغلاق المسارح ما بين عامي١٦٤٢ و ١٦٦٠، حين وجد الممثلون أنفسهم مطرودين من مسارحهم، محرومين من حق التمثيل الذي بات محرما، مجردين من ملابسهم و مناظر هم ومهماتهم المسرحية، لا يملكون سوى النصوص التي تعشش في رؤوسهم وذاكرتهم، فلجئوا إلى التجوال، واعتمدوا على هذه النصوص في كسب الرزق، وقدموها في أشكال مبسطة، في صورة فصول ترفيهية، تنتهي عادة بالرقص، وتعرض في الأسواق أو الموالد أو الخانات وبيوت الأثرياء. ومن أشهر تلك الفصول الفكاهية التي يذكرها التاريخ وحفظ عدداً من نصوصها، تلك التي اعتمدت على أجزاء من مسرحيات شكسبير، مثل فصل (بوتوم النساج) المأخوذ من مسرحية **حلم ليلة صيف**، وفصل بعنوان (حفارا القبور) مقتبس من **هاملت**، أو على مواقف وشخصيات من الكتاب المقدس. وقد برع في هذا اللون من العروض في تلك الفترة الممثل (روبرت كوكس) (؟- ١٦٥٥) واشتهر بفصوله الفكاهية، ومن بينها (بوتوم النساج)، واسكتشاته الهزلية التي يتخللها الرقص على الحبل وألعاب الحواة، وكان يقدم عروضه في أسواق لندن والموالد الشعبية في الريف بعيدا عن أعين السلطة، واستمر في ذلك حتى قبض عليه عام ١٦٥٣ وهو يقدم عروضه خلسة في مسرح «رد بول» أي الثور الأحمر، وألقي به في السجن حتى وفاته. وقد قام فرانسس كيركمان بجمع أهم الفصول التي حواها ربرتوار هذا الممثل الجوال، وقام بنشرها عام ١٦٦٢ تحت عنوان «اللماحية أو

اللعب على اللعب»(The Wits ، or Sport upon Sport) حيث حققت مبيعات عالية فأعاد طبعها عام ١٦٧٢.

٢-٢ : ويبدو أن التماثل في الظروف ينتج أشكالا و أنشطة مسرحية متشابهة رغم اختلاف الثقافات والعصور. ففي كتابه «الكوميديا المرتجلة»، يحكي لنا علي الراعي عن ممثل جوال مصري يشبه إلى حد بعيد روبرت كوكس الإنجليزي.. كان اسم هذا الممثل محمد فريد، ولقب بالمجنون، وكان يقدم عروضه المنفردة في أوائل القرن العشرين. وعن نوعية هذه العروض يقول الراعي إن محمد فريد المجنون «كان يقدم مسرحيات كاملة بمفرده يجوب بها البلاد، وليس معه سوى حقيبة واحدة بها خطوط المسرحية، ومنظر واحد، و بدلتان : أحدهما عربية والأخرى تاريخية. فإذا كانت المسرحية عربية لبس لها الزي العربي، وإذا كانت أجنبية لبس لها الزي الأفرنكي. وكان محمد فريد متخصصا في تمثيل مسرحيات سلامة حجازي بمفرده، ففي حالة مسرحية صلاح الدين مثلا، كان يرفع الستار عن نفسه دون مساعدة من أحد، فيظهر وهو يرتدي الزي التاريخي، ويغني قصيدة :

إن لم أصن بمهندي ويميني ملكي فلست إذن صلاح الدين.

وحين تنتهي القصيدة يقول : ثم يدخل عليه فلان ويقول ...... وفلانة وتقول : ....

وهكذا حتى يستوفى شخصيات المسرحية وأغانيها جميعا، بما فيها من ألحان فردية وألحان جماعية. وحين يأتي وقت إسدال الستار كان يستدير ناحية الكواليس

الكواليس ويسدل الستار بأسنانه. وكان محمد فريد يوائم بين عروضه وعدد المتفرجين، والإيراد الذي يدخل له، فيبذل مـن الجهد ما يتناسـب مع هذين العاملين الهامين في حياة كل عرض مسرحي »[٢].

ورغم أن عروض محمد فريد المجنون كانت تستخدم نصوصا أدبية إلا أنها كانت في صيغتها الفنية التي تجمع بين السرد والتشخيص، ولا تبالي بكسر عنصر الإيهام حين يقوم الممثل وهو يرتدي ملابس الدور بأداء مهام عامل المسرح، ويتغير نصها من عرض إلى آخر وفقا لعدد المتفرجين وما يدفعون، و تستلهم أنماطا مسرحية شعبية فردية قديمة، أهمها صيغة شاعر الربابة «**الذي كان يروي أحداثه - كما يلاحظ إدوارد لين - بطريقة تمثيلية، وان كان محمد فريد قد أضاف إلى شاعر الربابة ملابس الدور، ومنصة المسرح، مستعيضا بها عن دكة المقهى العالية**» (ك.م.،٣٥).

ويحدثنا الحكيم أيضا عن شاعر الربابة في كتابه قالبنا المسرحي ضمن «الحكاواتيه والمداحين والمقلدين» الذين كانوا يقدمون فنونا «بدائية» وتعتمد على الأداء المنفرد كما نلحظ، ورغم ذلك كان

«الناس.. يجدون فيها أخصب المتعة.. كانوا يجدون في حكاية الحكاواتي للسير والملاحم، وفي تقليد المقلداتي للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح ... فالتأثير الذي كان يحدثه في نفوسهم مثل هذه العروض كان عميقا .. ويكفي أن نذكر ما كانت تحدثه في نفوسنا ونحن أطفال حواديت

جداتنا وأمهاتنا عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال، وما كان يحدثه في شبابنا الشاعر أبو ربابة بروايته لحروب أبي زيد الهلالي و الزناتي خليفة ... وكيف كان الحضور يتخاصمون من شدة الانفعال ... فريق معجب بأبي زيد وفريق معجب بالزناتي ... وكان الشاعر الحاكي إذا وقف بحكايته عند انتصار أحد البطلين وهم بالانصراف، صاح به الفريق الآخر وأقعده حتى يروي انتصار بطله هو الآخر ... كل ذلك بلا ملابس ولا ديكور ولا خشبة مسرح ولا تمثيل ... إنما هو مجرد حكاية رجل موهوب يجيد الحكاية قد أحدث في الناس هذا التأثير العجيب، الذي قل أن يوجد نظيره في مسرح حقيقي، لانعدام الاتصال المباشر بين الحضور والممثلين فوق المسرح...»[٣].

وتشترك هذه العروض الشعبية المنفردة – عروض الحكواتي والسيرة والمقلداتي – في بساطتها، واستغنائها عن أية مؤثرات إضافية، وأهم من ذلك الاتصال الحي بين المؤدي والجمهور ومشاركة الجمهور الإيجابية في العروض، وكذلك أسلوب الأداء الخاص الذي يميزها. يصف الحكيم هذا الأسلوب قائلا إن المقلد **«غير الممثل ... إن الممثل يتقمص الشخصية .. ولكن عمل المقلد عكس التقمص .. لأنه يتقدم إلينا شخصا عاديا باسمه الحقيقي، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت أعيننا رسما واعيا، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية، مثله مثل النحات أو المصور أو الرسام الذي يباشر عمله في حضورنا.»** ويحتاج المقلد **«إلى موهبة وبراعة أكثر مما يحتاج الممثل ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشارتها ونبراتها و لازماتها و كوامن مشاعرها**

و تفكيرها... كل ذلك مع عدم تقمصها.. فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت لأنه موجود بيننا فعلا بشخصيته الحقيقية وملابسه العادية واسمه الحقيقي ... إنه يمسك بريشة سحرية خفية ليقول لنا : « أنا فلان الفلاني ولكن سأريكم الآن من هو هاملت ... انظروا جيدا ...» ونحن عندما ننظر إليه وهو يشكل الشخصية ويخلقها نشعر أننا أيضا في قرارة أنفسنا قد شاركناه في نشاط الخلق وارتفعنا عن مستوى الفرجة النائمة « (ق.م.، ١٨-١٩).

وغني عن الذكر أن هذا الأسلوب في التمثيل الذي «يعرض» الشخصية ولا يتقمصها، ويشرك الجمهور في إنشاء العرض، فيحوله من مجرد مستهلك له إلى مشارك إيجابي في إنتاجه - هذا الأسلوب هو بعينه الأسلوب الذي دعا إليه بريخت في مسرحه الملحمي، ووصفه في مقالته الشهيرة « مشهد من الشارع »[٤]. فالجمهور في هذه النوعية من العروض «يشعر ... أن له يدا طولى في العرض المسرحي» كما يعلق على الراعي، و «إن هذا العرض ابتداء ليس شيئا ثابتا، وإنما هو متغير، وان بإمكانه هو - أي الجمهور - أن يسهم في هذا التغيير .أن يشارك في عمليتي التأليف والأداء معا»(ك.م.، ٧٠). ويقدم لنا علي الراعي نموذجا أخر من العروض الشعبية المنفردة، التي يشارك فيها الجمهور مشاركة فعلية في العروض، «ليس فقط بالتدخل في النص وتوجيه التأليف، بل بالظهور الفعلي على المسرح» في أدوار صامتة (ك.م.،٣٤)، فيحكي لنا عن ميخائيل جرجس **«الذي كان منذ حوالي ستين عاما صاحب فرقة مسرحية جوالة، ثم أفلس ولم يعد قادرا على الاستمرار في العمل بالفرقة كاملة. فخطر له أن يجرب حظه بمفرده، وفي**

الموالد الدينية فقط. وفعلا كان يقيم منصة مسرحه في الموالد، ويكلف أحد عماله بالوقوف بالباب مناديا بأعلى صوته، وهو يقرع جرسا بعد كل نداء : بقرش تعريفة أمير المؤمنين، يقابلكم وجها لوجه، ويبارككم ويسلم عليكم يدا بيد. الدخول بقرش تعريفه. وكان الناس يدخلون، ويمتلئ بهم المسرح، ثم ترفع الستار عن ميخائيل جرجس، لابسا ملابس أمير المؤمنين، ومتنكرا في مظهره، وفي يده مسبحة، ثم يصعد أفراد الجمهور من سلم إلى جانب المنصة، ويقبلون يد أمير المؤمنين، ثم ينزلون من سلم آخر في الجهة المقابلة، وكلهم في سرور ... كان أمير المؤمنين يرغب رعاياه في العودة إلى المسرح مرة ثانية بأن يعدهم بأنه سيعطيهم عطايا في المرة القادمة» (ك.م.، ٣٣).

إن مشاركة الجمهور الطوعية هنا في العرض، في سياق مناسبة دينية وفي أجواء الموالد، تحوله إلى احتفالية أقرب إلى الطقس الذي تشبع فيه الجماعة حاجة روحية أو رغبة عزيزة المنال عن طريق محاكاة تحقيقها تمثيليا وهي واعية تمام الوعي أنها تشارك في صنع وهم جماعي مؤقت عبر التمثيل.

ومن عروض الأداء المسرحي المنفرد التي عرفها المسرح الشعبي لدينا تلك العروض الارتجالية التي يطلق عليها في الغرب عروض الـ»وان مان شو» (one–man show)، والتي تعتمد على لماحية المؤدي وسرعة بديهته، أو ما يسميه علي الراعي القدرة على»التأليف الفوري» (ك.م.، ٣٠)» ويقوم فيها المؤدي بإلقاء النكات والقفشات، وتبادل القافية مع الجمهور،

وقد يؤدي بعض الأغنيات أو «المونولوجات» الساخرة، كما كان يفعل إسماعيل ياسين و شكوكو، بل ويوسف وهبي أيضا في بداية حياته، وهو في كل هذا يحاكي ويقلد، ويخرج من التقليد إلى التعليق الساخر، ويجمع بين الحكي والتشخيص، ويتوجه إلى الجمهور مباشرة، ويشركه في العرض إشراكا فعليا.

٢-٣: ونخلص مما سبق إلى أن العروض الدرامية المنفردة التي عرفها المسرح الشعبي سواء في الشرق أو الغرب تشترك في عدد من الملامح الرئيسية يمكننا رصدها في ضوء العناصر الأساسية في العروض المسرحية التمثيلية عامة، التي ذكرناها في الجزء الأول من هذه الورقة، وهي التقنع الذي يتعلق بأسلوب الأداء التمثيلي، والخيط السردي الذي يتعلق ببنية العرض، والفرجة وهو العنصر الذي يتعلق بالجمهور ونوعية التلقي.

i - فبالنسبة للعنصر الأول، تتبنى العروض الشعبية المنفردة القناع الجزئي، فالمؤدي يعرض الشخصية ولا يتقمصها، وينتقل بين عدد من الأدوار والشخصيات دخولا وخروجا، ويجمع بين المحاكاة والسرد، ولا يسعى إلى تحقيق الإيهام الكامل.

إن الجمع بين السرد والتشخيص يتكرر في معظم العروض الشعبية المنفردة بدرجات مختلفة، فنجده في عروض شعراء الملاحم والسير

ومنشدي المواويل التي قد تزداد فيها جرعة السرد عن التشخيص،كما نجده في العروض التي يعلو فيها عنصر التشخيص، كعروض مسرح الدمى وصندوق الدنيا وخيال الظل والمسرح الارتجالي، وقد يظهر السرد في هذه العروض في صورة تقديم العرض أو الإعلان عنه أو التمهيد له من قبل المؤدي أو آخر عن طريق الإشارة إلى القصة بهدف تشويق المتفرج لرؤيتها، وعادة ما يستهل هذا العنصر السردي التشويقي بعبارة «اتفرّج يا سلام».

ii– وبالنسبة لعنصر السرد، يتبنى العرض الشعبي المنفرد «نظرة متحركة إلى النص .. لا تفترض له قواما ثابتا لا يتغير، وإنما تنشئ له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به»، وهي نظرة «من صميم الارتجال»، كما يؤكد علي الراعي. وفي هذه العروض يتبلور الخيط السردي بصورة متقطعة، عبر مزيج من الحكي المباشر والحوار، الذي يتولى المؤدي تأدية مقاطعة بالتناوب، والمونولوج الدرامي.

iii– وبالنسبة للعنصر الثالث الخاص بالجمهور، تعمل العروض الشعبية المنفردة في مجملها على إشراك الجمهور كعنصر فاعل في إنشاء العروض، بحيث يصبح كل من المؤدي والمتلقي شريكين في موقف حواري، درامي، يتبادل فيه الطرفان مواقع الأنا و الأنت دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

٣ - ظهور النموذج الغربي للمونودراما الأدبية، وجذوره التاريخية، وتجلياته في المسرح العربي :

٣-١ : رغم أن المونودراما كشكل أدبي درامي جديد لم تظهر في صورتها المكتملة حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وبزوغ التيار الرومانسي في الفكر والأدب، إلا أن بذورها الجنينية الأولى وجدت في الدراما اليونانية القديمة، التي كانت تفرد لشخصياتها الرئيسية مقاطع منفردة طويلة، يمتزج فيها العنصر الغنائي، الذي يعبر عن المشاعر، بالعنصر السردي، الذي يحكي عن أحداث وقعت خارج خشبة المسرح سواء في الماضي أو الحاضر، أو يقص علينا النبوءات وبعضا من تاريخ الشخصيات، وأيضا بالعنصر الخطابي الذي يمجد عددا من الصفات أو مجموعة من القيم والمبادئ التي يؤمن بها المجتمع. و لم يكن المؤدي في هذه العروض، بحكم الظروف المادية للعرض المسرحي وتقاليده الفنية، وطبيعة المناسبة الدينية التي يقدم فيها، والحجم الهائل للجمهور، بل وطبيعة النصوص المسرحية ذاتها - لم يكن المؤدي في ظل هذا يستطيع أن يقدم أداء واقعيا أو طبيعيا، بل كان يحمل الدور خارجيا، كما يحمل قناع الشخصية المادي، ويشخصه دون تقمص أو اندماج، تماما مثل المقلداتي الذي حدثنا عنه توفيق الحكيم، أو الممثلين في المسرح الملحمي البريختي.

ويشرح الناقد الفرنسي (رولان بارت) أسلوب الأداء في المسرحيات اليونانية القديمة قائلا: «**صحيح أن على الشخصيات التراجيدية أن تبدي (مشاعر) إلا أن هذه المشاعر (من غرور وغيرة وحقد وسخط) ليست بتاتا سيكولوجية بالمعنى الحديث للكلمة. فهي ليست أهواء فردانية تولد في القلب الرومانسي الوحيد. فالغرور هنا ليس خطيئة أو مرضا معقدا محيرا، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة، وتجاوزا سياسيا. كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر. أما السخط فهو مطالبة خطابية بحق جديد، هو حق الناس في إدانة القوانين القديمة. إن هذا السياق السياسي للمشاعر البطولية ليحدد كلية تأويلها ... إن الفن التراجيدي يقوم على الكلام الحرفي. ففيه لا يكون للأهواء كثافة داخلية، بل تنطلق هذه الأهواء إلى الخارج كليا نحو إطارها المدني**»[٥].

لقد كان الكاتب المسرحي اليوناني يحرص على استيعاب الحديث الفردي في إطار جماعي، فكان الكورس دائما حاضرا يستمع ويجيب ويعلق، مهما طالت المقاطع المنفردة، بحيث احتفظ المسرح اليوناني بمعادلة متزنة بين الفرد في فرديته والجماعة والمجتمع، وأقام جدلا ناميا، أي حواراً دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التي يحملها الكورس وينطق بها، وبين دوافع اللحظة، وواقع الفرد الملح الذي يمثله البطل.

٣-٢: حقا، لقد وجدت بذور المونودراما في التراجيديات اليونانية، لكن هذه البذور كانت تحتاج لكي تنمو وتترعرع إلى مناخ فكري مخالف، يضع الفرد فوق الجماعة، ويجرد مشاعره من سياقها

السياسي، ويضعها في سياق سيكولوجي وجداني. وقد تحقق هذا المناخ مع بزوغ التيار الرومانسي في أوروبا كرد فعل طبيعي للفكر الكلاسيكي المحافظ الذي ساد أوروبا إبان القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن الثامن عشر. لقد تبنت الرومانسية فكرة الثورة على التقاليد والأنظمة الموروثة، ونادت بالحرية، وقدست فردية الفرد. وفي ظلها عادت بذور المونودراما إلى النمو، ودبت فيها الحياة. وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل أدبي بالفكر الرومانسي الذي يدعو إلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان بجماليون ، كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهـير - أبو الرومانسية - (جان جاك روسو) عام ١٧٦٠.

وربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي درامي، ففي الفترة نفسها - أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - نجد الممثل والكاتب الألماني (يوهان كريستيان براندز) يتبنى هذا الشكل تحت تأثير مسرحية (روسو)، ويكتب على غراره سلسلة من المونودرامات، ويقدمها بنجاح ساحق على خشبة المسرح على مدى خمس سنوات، من ١٧٧٥ إلى ١٧٨٠.

لقد ساهم (براندز) من خلال مونودراماته وخاصة مونودراما **أريادني من نكسوس** في الترويج لهذا الشكل الدرامي وإكسابه شعبية كبيرة. لكن

هذه الشعبية لم تدم طويلا، ففي القرن التاسع عشر توارت المونودراما عن خشبة المسرح، وكان لذلك أسباب.

إن المد الثوري التحريري الذي حوته الحركة الرومانسية، والذي كان يهدف إلى تغيير المجتمع، سرعان ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها، التي جعلت من الفرد محور حركة الكون، فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجيا إلى العمل الجماعي، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في ظلال عوالم غيبية، رمزية، منفصلة عن الواقع، أو انسحبوا إلى الماضي الذي أغرقوه في غمامات رومانسية، واستبدلوا بشعار خلاص المجتمع شعار خلاص الفرد. وانعكس هذا الانقسام الفكري على المسرح، فنشأ المسرح الواقعي والرمزي جنبا إلى جنب، واستمر كل في طريقه، يتعثر حينا ويقوى حينا، وانسحبت المونودراما الأدبية بطابعها الفردي بعيدا عن عالم المسرح الذي يحكمه مبدأ النشاط الجماعي، والجدل بين الفرد والجماعة، ووجدت متنفسا لها في مجال الشعر، فظهرت القصائد المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية (Dramatic Monologues) التي برع فيها الشاعر الإنجليزي (روبرت براوننج) على وجه الخصوص.

إن قصيدة المونولوج الدرامي كما يعرفها (ألان سينفيلد) هي قصيدة يتحدث فيها الشاعر من خلال قناع شخصية متخيلة، في صيغة ضمير المتكلم، إلى شخص مفترض، يوجد معه في مكان وزمان محددين، ويستمع إليه في صمت، وإن تبدت مشاعره وردود فعله على صفحة وجهه أحيانا.

ورغم أننا كقراء لا نرى هذه الشخصية الصامتة، إلا أننا ندرك انفعالاتها من تعليقات الشخصية/القناع التي يتحدث من خلالها الشاعر[٦]. ورغم افتقار المونولوج الدرامي إلى عنصر الحبكة، كما وصفه أرسطو، فهو لا يخلو من عناصر سردية، لكن الغلبة فيه تظل للشخصية المتكلمة. وهذا ما يجعل سينفليد ينهي تعريفه للمونولوج الدرامي واصفا إياه بأنه شكل بديل لكتاب المسرح الذين لا يحذقون صنع الحبكات، أو من يهتمون في أعمالهم بالدرجة الأولى برسم الشخصية وسبر أغوارها النفسية. ولما كان المونولوج الدرامي هو الأخ التوأم، أو البديل الشعري للمونودراما الأدبية المسرحية، التي عادة ما تتمتع بطاقة شعرية كبيرة بدورها، فلن نكون قد جانبنا الصواب إذن إذا نسبنا إلى المونودراما الأدبية نفس الجذور الأولية التي يرصدها (سينفيلد) بالنسبة للمونولوج الدرامي. وتكمن هذه الجذور في الأدب الكلاسيكي، في العصر الروماني، في تلك المقطوعات البلاغية التي يتخفى فيها الكاتب أو الخطيب وراء شخصية تاريخية أو خيالية، يرتدي إهابها، ويتحدث بلسانها. ويطلق على هذا الأسلوب في الكتابة اسم التجسيد البلاغي، «Prosopopoeia» "Personification» ، وكان عالم البلاغة الروماني (كوينتيليان) ينصح باستخدامه كتدريب جيد على فن الخطابة وذلك لأنه يجعل الكاتب أو الخطيب يأخذ في اعتباره عند الإلقاء مكانة الشخصية التي يجسدها و إنجازاتها وطبيعتها النفسية. ومن أهم الأشكال الأدبية التي استخدم فيها هذا الأسلوب، أو هذه الحيلة البلاغية، الشكوى، والرسالة، والمونولوج العامي الفكاهي[٧] – وكلها كما نلحظ أشكال توظفها المونودراما الأدبية بكثرة.

٣-٣ : لقد كانت قصيدة المونولوج الدرامي هي الجسر الذي عبرت عليه المونودراما الأدبية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين. ففي بداية القرن العشرين، ومع الصحوة الرومانسية التي بلغت أوجها على أيدي التعبيرين في ألمانيا، بدأت المونودراما الأدبية في الظهور مرة أخرى، وعادت إلى خشبة المسرح على أيدي (أنطوان تشيخوف) في مسرحيتي **التبغ** و **أغنية التم**، وعلى أيدي المخرج الروسي (نيكولاي إفرينوف)، الذي أدخلها إلى المسرح الروسي بعد أن خلف المخرج التجريبي الشهير (مايرهولد) في إدارة فرقة الممثلة (فيراكوميسار جفسكايا) عام ١٩٠٧، ثم كتب (جان كوكتو) مونودراما **الصوت الإنساني** عام ١٩٣٠، التي وصفها الناقد والقصصي الكبير (موريس مارتان دوجار) بأنها ليست «في واقع الأمر سوى نشيد من أناشيد الحب»، مؤكدا بذلك نزعتها الغنائية الشعرية[٨]، وتبعها عام ١٩٤٠ بمونودراما **المستهتر الجميل** التي كتبها خصيصا لتؤديها المغنية الفرنسية الشهيرة (إديث بياف). والبطلة في كلتا الحالتين امرأة وحيدة معذبة، تعاني آلام هجر الحبيب في المسرحية الأولى، أو لا مبالاته القاسية في الثانية، وبينما تحادثه الأولى تلفونيا، تخاطبه الثانية في حضوره، وتحاول كلتاهما استمالة الحبيب دون جدوى. وتخلو المسرحيتان من الحبكة بمعناها الأرسطي، وتركزان على تجسيد عذابات الشخصية المتكلمة باعتبارها نموذجا لحالة إنسانية متكررة وعامة، ولا تختص بشخصية محددة. فالمرأة في الحالتين لا اسم لها. وتستخدم

المسرحيتان لغة رهيفة ذات طاقة شعرية عالية، كما تطرحان الموقف الرئيسي في سياق مكاني/زماني واقعي محدد، وتتجاهلان تماما عنصر الجمهور، مكرستان ما يسمى بالحائط الرابع، وهما في كل هذه الملامح تقتربان اقترابا شديدا من قصيدة المونولوج الدرامي كما وصفناها آنفا، مما يؤكد انتماء المونودراما في صورتها هذه إلى فنون الأدب والشعر أكثر من فنون الفرجة. وعلى العكس من العروض الدرامية المنفردة في المسرح الشعبي، تتطلب المونودراما في صورتها الأدبية هذه:

i- أسلوب أداء تمثيلي يعتمد على التقمص الكامل لشخصية درامية واحدة لا يخرج الممثل عنها.

ii- نصا دراميا أدبيا مكتوبا، ثابتا لا يتغير بتغير المؤدي أو الواقع المحيط بالعرض، ولا يترك أية مواضع للارتجال، ويسعى إلى الإيهام الكامل.

iii- نوعا من التلقي يفترض وجود حائط رابع بين خشبة المسرح والجمهور، مما يضع المتلقي في موقف المتلصص، الذي يسترق النظر إلى المؤدي خلسة، وفي صمت عميق، حتى لا يلفت الانتباه إليه، ولا يملك أن يتدخل فعليا في مسار العرض.

٣-٤ : رغم أن المسرح العربي قد عرف أنواعا عديدة من العروض الشعبية المنفردة (كما فصلنا آنفا)، لم تظهر المونودراما في شكلها

الأدبي الذي رصدنا ملامحه في الجزء السابق حتى بداية الثمانينيات من القرن الماضي وفق ما أعلم. وعلى مدى حقبتي الثمانينيات والتسعينيات، تعددت العروض المونودرامية وتوالت، فشاهدنا في الثمانينيات نعيمة وصفي في مونودراما **عديلة** لنهاد جاد، إخراج زينب شميس، وسناء جميل في **الحصان** لكرم النجار، إخراج أحمد زكي، وإبراهيم عبد الرازق في **الأيدي البيضاء**، و أحمد ماهر في **التربيع والتدوير** لعز الدين المدني، إخراج سمير العصفوري، بالإضافة إلى مهرجانين للمونودراما قدمتهما جمعية هواة المسرح. وفي التسعينيات، قدمت صفية العمري مونودراما معدة عن **أغنية التم** (لتشيخوف)، تحت عنوان **لقطة من حياة ممثلة**، إخراج توفيق عبد اللطيف، وشاهدنا ممثلات شابات مثل عزة الحسيني وحنان شوقي و مايسة الرفاعي في مونودرامات متعاقبة: **فتاة عادية**، **الحب/الحياة/الموت**، **أحلام**، ثم رأينا عايدة عبد العزيز عام ١٩٩٨ **في حب ما بعد الرحيل** التي أعدها أحمد سخسوخ عن رواية للكاتبة الإيطالية (سوزانا تامارو)، عنوانها **إذهب حيث يقودك قلبك**، و أخرجها هاني البنا، ثم زارتنا المخرجة السورية رولا فتال في القاهرة حاملة معها مونودرامتين: **إسماعيل هاملت** تأليف حكيم مرزوقي، و **عائشة** أداء مها الصالح.. وربما كانت هناك مونودرامات أخرى لم يتح لي مشاهدتها أو لم أسمع بها.

وبعيدا عن التقييم الفني لأي من هذه الأعمال، فإننا نلحظ أنها جميعا تتميز بنفس الملامح – من حيث أسلوب الأداء، والنص، والعلاقة مع الجمهور – التي تتسم بها المونودراما الأدبية الغربية، ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى عرض درامي منفرد قدمه عبد الرحمن أبو زهرة في الثمانينيات، تأليف محمد الباجس، بعنوان **نادي النفوس العارية**، وعرض مغربي زائر لعبد الحق الزروالي يدعى **رحلة العطش**.

ففي كل من العرضين، أفسح النص مجالاً للارتجال، وتطلب أسلوبا في الأداء ينتقل فيه الممثل من شخصية إلى أخرى ويتوجه بالحديث إلى المتفرج، وأسلوباً في العرض لا يبالي بكسر الإيهام، بل يستدعيه عبر تغيير الملابس أمام الجمهور والاستغناء عن الديكور الواقعي، ولا ينفي المتفرج خارج العملية المسرحية، بل يستدرجه داخلها كعنصر مشارك فعال، ومن ثم ابتعد العرضان عن النموذج المونودرامي الأدبي واقتربا كثيرا من العروض الدرامية الشعبية المنفردة التي ذكرناها من قبل. ويحق لنا أن نتساءل عن السر في هذا الظهور المفاجئ لعروض المونودراما، وغلبة النموذج الأدبي منها على النموذج الشعبي. ولعل السبب هو حالة الإحباط والانكسار والإحساس بالعجز والضياع التي واكبت تلك الفترة التاريخية نتيجة لهزيمة يونيو، وانهيار الحلم الاشتراكي، وبعده حلم الوحدة العربية بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد، ففي ظل هذه الظروف النفسية، اتجه فريق من المثقفين والكتاب إلى الدين بحثا عن العزاء وعن أيديولوجية بديلة، وانصرفت فئة أخرى إلى التعبير الفني عن أحاسيس العزلة، والحصار،

واستحالة التواصل، واليأس من الحلول الاجتماعية، و وجدت الشكل الأمثل لرؤيتها هذه في النموذج المونودرامي الأدبي الذي يجسد في شكله الفني واقع عزلة الفرد وعجزه. ومما قد يدلل على صحة هذا الاستنتاج أن المونودراما الأدبية في نموذجها الغربي لم تظهر على المسرح في الستينيات، وذلك رغم انفتاح المثقفين والكتاب والفنانين على أحدث التيارات المسرحية، بما في ذلك مسرح العبث، ومونودرامات صمويل بيكيت.

لقد انحاز المسرح العربي في تلك الفترة، فترة الكفاح من أجل تحقيق الاشتراكية والقومية العربية، إلى نماذج المسرح الغربي التي تسعى إلى الالتحام بالمجتمع والالتزام بقضاياه والبحث عن الخلاص الجماعي، و هي النماذج التي يمثلها نموذج (بريخت) للمسرح الملحمي ونموذج (بيسكاتور) في المسرح الحي الوثائقي، ورفض النماذج المسرحية الغربية التي تعزل الفرد عن المجتمع وتصوره في إحباطه وقنوطه، ومنها المونودرامات الأدبية. ورغم أن (بيكيت) قد استلهم في عدد من مسرحياته، وخاصة باكورته **في انتظار جودو** أشكالا فنية شعبية، مثل السينما الصامتة ونمر مهرجي السيرك، فقد وظف هذه الأشكال لتعميق الإحساس بمأساوية وضع الإنسان الوجودي وعبثيته، فظلت رؤيته مأساوية رغم طرحها في إطار كوميدي، وتعمق هذا الإحساس المأساوي في مونودراماته المتوالية، مثل **شريط كراب الأخير، الجمرات، الأيام السعيدة، أليس كذلك يا جو؟ و مسرح بلا كلمات** (وهي مونودراما صامتة)، وذلك لأن الشكل المونودرامي الأدبي، الذي يعزل الفرد عن الواقع والبشر، كما يعزل المؤدي عن الجمهور، يجسد

في ذاته معاني الوحدة والعزلة، أيا كان الموضوع الذي يعالجه أو الشخصية التي يصورها.

لقد كانت مونودرامات (بيكيت) آخر حلقة في تطور المونودراما الأدبية، فقد تخلت عن أسلوب التمثيل الواقعي الإيهامي، والطرح الواقعي، لكنها رغم ذلك احتفظت بعنصر ثبات النص، و كأنه قدر لا قبل لأحد بتغييره، و لم تفسح أي مجال للارتجال. ورغم أنها خالفت الأعراف المسرحية السائدة، ونجحت في إثارة حيرة المتفرج، بل وغضبه أحيانا بخروجها المتكرر عن أفق توقعاته، إلا أنها في نهاية الأمر لم تفسح المجال أمامه للمشاركة الفعلية في تحديد مسار العرض.

٤ - تحولات الظاهرة المونودرامية حديثا : تجارب غربية وعربية :

تبنت أحدث التجارب في مجال العروض التمثيلية المنفردة في الغرب منهجا تفكيكيا واضحا، وتوجها فكريا ما بعد حداثي، يسعى إلى خلخلة الخطاب الثقافي السائد، والبنية الأبوية للمجتمع، وتقويض سلطة النصوص المتوارثة. وتجلى هذا بشكل واضح في مجال العروض النسوية المنفردة التي تبنت في معظمها صيغة الـ «برفورمانس آرت»(Performance Art) - أي عروض الفن الأدائي، مما جعل الباحثة النسوية جيني فورت تعلن

أن النساء قد اكتسحن تماما هذا النوع الفني ما بعد الحداثي المسمى الفن الأدائي[٩].

وتعود جذور هذا النوع أو الشكل الفني الجديد إلى أواخر الستينيات من القرن الماضي، حين اجتاحت الغرب موجة من الاحتجاج الفكري والسياسي العارم على المشروع الحداثي و بنية الثقافة الغربية برمتها. ورغم أن هذا النوع الفني الجديد قد غدا مقبولا في السبعينيات، إلا أن تعريف المصطلح - برفورمانس آرت - لم يستقر بعد في شكل نهائي ثابت، ربما لأن هذا النوع الفني الجديد يجمع بين العديد من الفنون دون أن ينتمي لأي منها تمامًا. لكن ثمة سمات مشتركة تتكرر في هذه النوعية من العروض - إلى جانب توظيفها للعديد من وسائط الاتصال المختلفة والفنون - مما يؤهلها لتشكيل مفهوم إجرائي للمصطلح، بحيث يمكننا القول بأن مصطلح (برفورمانس آرت) «يشير إلى نوع من المسرح الجسدي/المفاهيمي (Conceptual) يقوم فيه المؤدي بتمثيل نفسه، فيتعامل مع جسده كنص، ومع ذاته كشخصية، ومع حركاته باعتبارها رموزا لإيماءات وطقوس الحياة اليومية.»[١٠] ويهدف المؤدي من وراء ذلك إلى إبراز إشكاليات علاقة الفن بالحياة، وعلاقة تعريف عصر النهضة «للنفس» الإنسانية باعتبارها جوهرا ثابتا، ومستقلا عن اللغة والممارسات الاجتماعية، بفكرة «الذات» (Subject) كنتاج للغة والممارسات الثقافية في تعريف ما بعد الحداثة.

ولا تمثل عروض الـ «برفورمانس آرت» أعمالاً فنية بالمعنى التقليدي، بل هي – مثل النتاج الفني ما بعد الحداثي عامة – « أحداث « أو « أفعال «قلقة، غير مستقرة، وغير كاملة، وغير مستقلة تماما عن مؤديها– أي الفنان – أو عن الحياة أو الجمهور، مما يجعل مبدعيها يطلقون عليها أحيانا وصف «أعمال في طور التكوين». وتتولد هذه العروض من عملية مساءلة حادة وعنيفة لكل الأنظمة الدلالية و السرديات الكبرى الموروثة، «وتلقي بظلال الشك على كل شيء، بما في ذلك نفسها» [١١]، كما أنها في كل الأحوال لا تحاول إخفاء حقيقتها كعروض مسرحية، بل تكرس مبدأ كسر الإيهام، وتسعى إلى إبراز «فعل» الأداء، أثناء الأداء، كحدث آني وفعل مصطنع.

وقد وجد المسرح النسوي في هذا النوع الفني الجديد، الذي يتوسط فنون الرقص والمسرح الحركي والتمثيل الصامت والنحت والفن التشكيلي والموسيقى والفيديو والسينما، ويأخذ أطرافا منها دون أن ينتمي إلى أي منها تماما – وجد المسرح النسوي في النوع الفني الجديد وسيلة للخروج من أسر المسرح الذي يعتمد على النصوص الدرامية، و استراتيجية فعالة تمكن النساء من إخضاع الثقافة الأبوية، بكل نصوصها، وأبنيتها الفكرية، وأنظمتها التمثيلية (Representation Systems) المهيمنة، للفحص النقدي والتفكيك. لذا، فقد تزامن ظهور الحركة النسوية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي مع اتجاه النساء إلى توظيف شكل الـ»برفورمانس» كاستراتيجية تفكيكية لتعرية حقيقة امتهان النساء،

وتهميشهن، وتزييف وعيهن، واخضاعهن لمنظومة من الصور والأدوار التي صنعتها الثقافة الأبوية ثم ألصقتها بالطبيعة.

ففي عام ١٩٧٢ مثلا، حين كانت الحركة النسوية في بدايتها، قدمت (فيث وايلدنج) عرضا منفردا بعنوان **الانتظار**، جلست فيه على مقعد أمام الجمهور، وأخذت تهتز برتابة إلى الأمام والخلف تباعا، وهي تتلو قائمة طويلة بكل الأشياء التي تنتظر أن تحدث لها كامرأة، منذ طفولتها وحتى الشيخوخة، وكانت في هذا تعبر عن إحباطات امرأة حرمها المجتمع القدرة على المبادرة والفعل والتفكير المستقل، وباتت عالة على الرجل، بل وعلى الحياة، لا تفعل شيئا سوى الانتظار – انتظار كل الأشياء، بما في ذلك أن تصبح نفسها، بل وانتظار الحياة ذاتها. ولما كان جمهور هذا العرض كله من النساء، فقد أصبح مونولوج وايلدنج معبرا عن حال هذا الجمهور، وإحساسه بالتشيؤ وضياع النفس في ظل مجتمع يهيمن عليه الذكور، كما تحول أيضا، في نفس الوقت، إلى وسيلة لإيقاظ وعي هذا الجمهور و تفعيله[١٢]. ومع نمو الحركة النسوية، ازدادت العروض النسوية المنفردة من هذا النوع، وتشعبت أساليبها، وتنوعت مادتها، وساهم في إقبال الفنانات عليها أنها لا تتطلب ميزانيات ضخمة، وتصلح للتقديم في أماكن غير تقليدية و بأبسط التجهيزات. ورغم تنوع هذه العروض النسوية المنفردة من حيث المادة، والوسائط المستخدمة، والتجربة التي تطرحها، فقد برزت فيها ملامح مشتركة، شكلت فيما بينها مرحلة جديدة في تطور المونودراما. ويمكننا إجمال هذه الملامح في التالي :

١- طرح الذات كشخصية وموضوع للبحث والاستكشاف والتجسيد الدرامي، مع استخدام التاريخ الشخصي والتجارب الذاتية والهوية الجنسية كمادة فنية، وتوظيف الجسد والصوت كعناصر تشكيلية. وتتضافر كل هذه العوامل لتضفي على العرض طابع الحميمية الشديدة. وفي هذا الصدد، تقول (كاثرين إلويز): »**إن العرض يتشكل عبر الحضور الفعلي للمؤدية أمام الجمهور كشخص حقيقي دون قناع. فالمؤدية لا تلعب أدواراً سوى دورها الحقيقي، فهي المؤلفة والموضوع والمؤدية والمخرجة ومصممة الديكور. وحين تتكلم المرأة في عروض الـ»برفورمانس آرت«، يفهم الحضور إنها إنما تفصح عن أفكارها وخيالاتها وتحليلاتها**«(١٣).

٢- تحويل الأمور الشخصية إلى موضوعات سياسية. فرغم طابع الحميمية الشديدة الذي يميز هذه النوعية من العروض المنفردة، فإن عملية استكشاف الذات والوعي بها تمثل في الوقت ذاته مناهضة سياسية للأيديولوجية المهيمنة التي تفرض على المرأة صورا وأدواراً مصنوعة لإبقائها في خانة المهمش و المفعول به. وتوضح (جيني فورت) هذا قائلة : «**إن سياق عروض الـ «برفورمانس آرت» يختلف اختلافا واضحا عن سياق المسرح المعتاد، حيث إن المؤديات فيه لا يلعبن أدواراً ولا يمثلن شخصيات منفصلة عنهن. ففي هذه العروض، تتاح الفرصة للنساء لمخاطبة الجمهور مباشرة، دون وساطة نص يكتبه مؤلف. فالعروض النسوية لا تخفي شخصية المؤدية خلف قناع، بل تتولد من عملية**

تعرية النفس لاكتشافها، وتصبح من ثم فعلا سياسيا . . .، وذلك لأن ممارسة الوعي بالذات هي وسيلة النساء في تأمل أوضاعهن سياسيا»[١٤].

٣- نبذ التقمص والإيهام، و إبراز الطبيعة المصنوعة للعرض، وانتهاج أسلوب في الأداء يقوم على التقاطع الدائم بين التمثيل والخروج منه للحديث إلى الجمهور والدخول معه في حوارات مرتجلة. ويؤدي هذا الأسلوب في الأداء إلى خلخلة السرد الدرامي وتشظّيه، ووضعه موضع التساؤل عن طريق إثارة التناقض والصراع بين عناصره المختلفة، بحيث تتعذر أية محاولة لتكوين قراءة واحدة متسقة له أو وجهة نظر وحيدة، وبحيث تتكشف طبيعة العملية السردية نفسها، وآليات تكوين النصوص، والاستراتيجيات التي تمكنها من تحقيق وحدة أي قصة واحتواء عناصرها في نظام مغلق الدلالة.

ويضرب لنا (نك كاي) مثالا على هذه السياسة الفنية بعروض (كارين فينلي)، وخاصة عرض بعنوان حالة الرغبة الدائمة فيقول : **«يجسد عرض (حالة الرغبة الدائمة) أسلوب البتر والتكسير الذي يميز عروض فينلي كلها، فهو يتكون من سلسلة من المونولوجات تقطعها بين الحين والآخر حوارات مرتجلة مع الجمهور. وفي النص المنشور للعرض، تقسم فينلي العمل إلى خمسة أقسام ... وكما هو الحال في معظم أعمال فينلي، يمتزج في هذه القصص الوصف المؤلم للانتهاك الجنسي، بالحزن اليائس أو الغاضب على مصير مرضى الإيدز. وأثناء ذلك يتطرق العرض إلى قضايا التمييز العنصري وانتهاك حقوق الأقليات والفئات**

المهمشة وتجاهل المجتمع لمعاناة المدمنين ومن بلا مأوى. وفي أحد أعمالها التالية، وكان مونولوجا يحمل عنوان (إننا نحتفظ بضحايانا في حالة استعداد دائم) (١٩٩٠) تطفو هذه القضايا السياسية إلى السطح بصورة واضحة في إطار تناول تيمة الانتهاك الجنسي، ويطرح العرض اضطهاد المجتمع لمرضى الإيدز والفنانين أنفسهم جنبا إلى جنب مع صور لمعسكرات الموت النازية»(١٥). وتوظف (فينلي) في عروضها «المنظور المتعدد والمتغير بحيث تظل علاقتها بالمادة التي تقدمها علاقة ملتبسة، يمكن تفسيرها على أكثر من وجه»، فهي لا تفتأ تحول «مسار العرض وهوية الشخصيات التي تقدمها، فهي تقدم مجموعة منوعة من الشخصيات الذكورية والأنثوية، وتنتقل من شخصية إلى أخرى فجأة دون تمهيد، وتتقمص أقنعة المعتدي والضحية والبطلة على التوالي. وهي في كل هذا تقاوم صراحة مفهوم المتفرج عن الشخصية الدرامية كقوة تنظم العناصر المختلفة وتوحدها، كما تقاوم أيضا، وبصورة خاصة، أن ينظر الجمهور إليها باعتبارها عنصرا محوريا ينتظم التجارب التي تسردها»[١٦]. وتتكون عروض (فينلي) من «مادة تم تثبيتها وأصبحت قابلة للإعادة» وأجزاء مرتجلة، تسميها (فينلي) «إجراءات العرض»، التي يمكن الاستعداد لها لكن لا يمكن التدرب عليها». ويرى (نك كاي) أن حركة العرض بين هذين القطبين – المادة الثابتة وإجراءات العرض– تجعله يتحدى «المعايير المسرحية والدرامية التقليدية»، وتحوله إلى عرض يهتم «بعملية الأداء نفسها من لحظة إلى أخرى أكثر مما (يهتم) بالتحقيق النهائي لنص من النصوص»[١٧].

٤- استخدام وسائط اتصال منوعة، وأماكن غير تقليدية، وتطويع نص العرض لمحيطه الواقعي وجمهوره المتغير عن طريق الارتجال.

وغني عن الذكر أن هذه النوعية الجديدة من المونودراما النسوية تختلف اختلافا جذريا عن المونودراما الأدبية التقليدية، بينما تشترك مع العروض الشعبية المنفردة في عدد من السمات، فهي لا تقدم نصوصا ثابتة، نهائية، منغلقة على نفسها، وترفض التقمص الكامل والإيهام، ولا تنفي الجمهور خارج عملية إنشاء العرض، كما أن المؤدي فيها هو أيضا المخرج والمؤلف، فكأن المونودراما قد عادت في نهاية المطاف لتنهل من تراث العروض الشعبية المنفردة كما وصفناها في بداية هذه الورقة.

٤-٢ : وفي مصر والعالم العربي، ظهرت حديثا تجارب مسرحية نسوية، طورت شكل المونودراما الأدبية كما تبلور في الغرب بإضافة بعض ملامح العروض الشعبية المنفردة، فسعت إلى إفساح مجال للارتجال في بعض المناطق من العرض، وعمدت إلى إزالة الحائط الرابع مؤقتا في مواضع أخرى، بحيث تتوجه المؤدية بالحديث إلى الجمهور مباشرة لاستمالته إلى جانبها، مما فرض أسلوبا في الأداء يسمح بالخروج من الشخصية المحورية بين الحين والآخر لاستحضار شخصيات غائبة وتشخيصها بأسلوب فكاهي، لا يخلو من المبالغة، كما في رسوم الكاريكاتير. وتعد مونودراما الزحليقة ، التي أعدتها عفت يحى عن نص مونودرامي فرنسي، نقلته إلى العربية منحة البطراوي، وأخرجته، وعهدت به إلى نهاد أبو العينين، نموذجا جيدا لهذا النوع من المونودراما الأدبية المتطورة، ذات التوجه النسوي الواضح.

وتنتمي نورا أمين لنفس جيل عفت يحى، وتعتنق في أعمالها نفس التوجه النسوي الواضح، لكنها ربما كانت أكثر فنانة مسرحية عربية - وفق ما أعرف - تأثرت بشكل الـ«برفورمانس آرت» وانتهجته في بعض تجاربها، سواء في عروض منفردة أو متعددة المؤدين. ففي عرض بعنوان تسعة، طورته من خلال ورشة عمل مع تسع شابات لا يعملن في مجال المسرح، وقامت بتكوين نصه من ارتجالات هؤلاء الشابات، في شكل سيناريو مفتوح، وقابل للتغيير والتعديل والإضافة، كما تولت إخراجه، احتفظت نورا بأسماء المؤديات وشخصياتهن الحقيقية، واتخذت من تجاربهن الشخصية، وسيرهن الذاتية وأفكارهن وأحلامهن مادة لتشكيل العرض، ومزجت في عرضها بين الرقص والتعبير الحركي، والغناء والموسيقى والمونولوجات الصوتية، دون أدنى محاولة لانتظام مكونات العرض في بناء سردي درامي إيهامي، وقدمت العرض في مكان غير تقليدي - هو حديقة المجلس البريطاني في القاهرة- على منصة منخفضة عارية، مفتوحة من كل الجوانب، مستعينة بتجهيزات بسيطة للصوت والإضاءة .وكانت نورا قبل ذلك بعام قد خاضت تجربة تقديم عرض منفرد من نوع الـ«برفورمانس آرت»، أسمته **رسالة إلى أبي**، وأعدت نصه عن رواية من تأليفها، استقت مادتها من سيرتها الذاتية، وحكت فيها عن والدها وعلاقتها به، وذكرياتها معه، وصورها المختلفة عنه، وهي رواية **الوفاة الثانية لرجل الساعات**. وكان العرض في صورته النهائية نتيجة لورشة عمل تعاونت فيها نورا مع مخرجة قبرصية لصياغة العرض عبر مزيج من الرقص والتعبير الحركي والاستعارات البصرية وأبيات من الشعر وعدد من

المونولوجات القصيرة المتشظية التي تستحضر لحظات حاسمة في هذه العلاقة، تركت أثرا غائرا في النفس. وقد عبرت لي نورا عن عدم رضاها تماما عن هذا العرض، ربما لخلوه تماما من عنصر الارتجال، وفصله التام للعرض عن الجمهور، وافتقاده لعنصر الحميمية رغم مادته الشخصية، وقالت إنه ربما كان من الأفضل في هذا النوع من العروض أن تكون المؤلفة والمخرجة والمؤدية شخصا واحداً.

وبعيدا عن العروض النسوية المنفردة، قدمت فرقة البيادر الفلسطينية، في مهرجان أيام عمان المسرحية عام ١٩٩٩، عرضا مونودراميا، وضعه وأداه الفنان علي أبو ياسين، و كان عنوانه أبو عرب (للعنوان بقية لا أذكرها حرفيا، ولكنها تعني شيئا من قبيل «محاصر» أو «مزنوق في الزاوية»). وفي هذا العرض، طور علي أبو ياسين شكل مسرح الحكواتي الذي ظهر منذ ستينيات القرن الماضي، متأثرا بالدعوة إلى استلهام الأشكال المسرحية التراثية والشعبية، التي تعتمد على الارتجال داخل سياق ثابت نسبيا، وتشرك الجمهور في العملية المسرحية كطرف رئيسي. وتشكّل العرض من مجموعة من المشاهد المنفصلة، لا يربطها خيط سردي، سوى أنها تصور في مجموعها واقع الحياة اليومية لفلسطيني يعيش في غزة ويعمل داخل الوطن المحتل، أي في إسرائيل، لكسب رزقه. تتخلل هذه المشاهد تعليقات ساخرة، وقصص فرعية ظريفة، ونكات تتعلق بالأحداث الجارية وتتغير بالطبع من يوم إلى آخر.

والملمح الجديد في هذا العرض، هو صبغته الحميمية الواضحة. فعلي أبو ياسين لا يحكي في هذا العرض عن آخرين أو عن أحداث لم يكن جزءاً منها، بل يقص علينا تجربته الخاصة، منتقلا من السرد إلى التشخيص إلى التعليق إلى التفكير بصوت عال وطلب المشورة من الجمهور. والمشكلة التي تواجه أبو ياسين، أو قناعه الدرامي «أبو عرب»، تتلخص في سؤال محير :هل يعمل داخل إسرائيل ليعيش، فيصبح بذلك متعاونا مع العدو، أم يمتنع عن العمل ويموت من الجوع؟.

ويلح علينا هذا السؤال طوال العرض، ويقدم لنا ياسين وجهتي النظر من خلال مشاهد تمثيلية قصيرة ينتقل فيها من شخصية إلى أخرى، ويطلب رأي الجمهور فيها. وفي نهاية العرض، يتوجه ياسين إلى الجمهور ويقول ما معناه «اسمعوا.. أنا لا أعرف كيف أنهي هذا العرض. لقد جربنا أن ننهيه برفض أبو عرب العبور داخل إسرائيل بحثا عن الرزق، لكن هذه النهاية قوبلت بانتقادات مريرة بدعوى إنها ليست حلاً واقعيا، وإنها تصم بالخيانة آلاف الفلسطينيين الذين يعملون في إسرائيل وكذلك من بقوا في أرضهم بعد ١٩٤٨ ويحملون جوازات سفر إسرائيلية. فما رأيكم أنتم ؟» وهكذا، يلقي ياسين الكرة إلى الجمهور، مشركا إياه في المشكلة، ومحملا إياه عبء الإجابة عن السؤال، فيدفع كل منا إلى التفكير العميق في رأيه المسبق، الذي ينجح العرض في خلخلته.

وفي ضوء هذه التجارب الحديثة، نخلص إلى أن المونودراما في

بلادنا قد بدأت تفصح عن اتجاه إلى تصوير التجارب الشخصية لمبدعيها بصورة تبرز دلالاتها السياسية، وتربط الخاص بالعام، وتشرك الجمهور فيها، بحيث يتحول العرض إلى سلاح للمقاومة وإثارة الوعي ووسيلة احتجاج، سواء كان موضوعه قهر المجتمع الذكوري للمرأة، أو قهر عدو غاصب لشعب مسالم أعزل.

هوامش:

(١) تشير كلمة humours إلى النظرية التي شاعت في العصور الوسطى وعصر النهضة عن العناصر وأخلاط البدن التي تحدد المزاج العام للشخصية وهي الدم والصفراء والسوداء والبلغم ونظائرها في الطبيعة أي النار والماء والهواء والتراب .

(٢) «الكوميديا المرتجلة» ؛ مسرح الشعب . القاهرة – شرقيات – ١٩٩٣ . ص ٣٤ . في المقتطفات التالية سيشار إلى هذا المرجع بحروف ك.م. ؛ مع ذكر رقم الصفحة .

(٣) «قالبنا المسرحي» ؛ القاهرة ؛ مكتبة الآداب ١٩٨١ ؛ ص ١٢–١٣. في المقتطفات التالية سيشار إلى هذا المصدر بالحروف ق.م مع ذكر رقم الصفحة.

(4) Brecht On Theatre ، trans. John Willett. Eyre Methuen، London،1974، pp.121129–.

(٥) «تقديم اليونانيات»، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة سهى البشور، دمشق ١٩٨٧ ،ص٢٥.

(6) Alan Seinfield ،Dramatic Monologue، London ، Methuen، 1977،p.3.

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٢

(٨) انظر مقدمة «ست مسرحيات من الغرب» ترجمة وتقديم : فتوح نشاطي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ،١٩٦٩.

(9) Jeanie Forte . «Female Body As Text In Women's Performance Art»، in Women in American Theatre، eds Helen Krich

Chinoy and Linda Walsh Jenkins، New York: Theatre Communications Group، 2nd edn.1987، p.378.

(10) Lizbeth Goodman ،Contemporary Feminist Theatres، Routledge،London ، 1993، p.182.

(١١) نك كاي ، «ما بعد الحداثية والفنون الأدائية»، ترجمة نهاد صليحة ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص٢١٩.

(12) Jeanie Forte ، «Women`s Performance Art : Feminism and Postmodernism» in Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre ،ed. Sue–Ellen Case، Johns Hopkins U. Press، 1990، p.252.

(13) Catherine Elwes، «Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women»، in Women's Images of Men، ed. Kent and Moreau، London، Writers and Readers Publishing، 1985; p.164.

(١٤) جيني فورت، المرجع السابق، ص ٢٥٨.

(١٥) ما بعد الحداثية ، مرجع سابق ، ص ٢٠١–٢٠٢.

(١٦) نفسه،ص ٢٠٧،٢٠٦،٢٠٥.

(١٧) نفسه،ص٢٠٧.

المسرح بين الإرسال والتلقى
عملية التواصل فى الفعل المسرحى

تمركزت الدراسات والأبحاث المسرحية فى الماضى، بصورة شبه كاملة، حول العملية الإبداعية، أو الجوانب النقدية والتاريخية، للظاهرة المسرحية، أو الأطر والنظريات النقدية، والاتجاهات الفنية المواكبة لها، وتجاهلت تمامًا – أو كادت – جوانبها المعرفية والسوسيولوجية. إننى على كثرة ما قرأت من دراسات ورسائل علمية، عن المسرح العربى عبر السنوات الماضية، لم أجد سوى قلة نادرة من الدراسات التى تطرقت إلى موضوع عمليات التلقى والتواصل فى الفعل المسرحى. وعلى كثرة ما كتب من مقالات وتأملات حول أزمة المسرح، وظاهرة انصراف الجمهور عنه، لم أعثر على دراسات علمية لجمهور المسرح، باستثناء الأبحاث التى طرحت فى ندوة الجمهور والمسرح، التى عقدت فى الكويت منذ بضعة سنوات، وطبعت بعدها فى كتاب. ورغم قيمة ما قدِّم فى تلك الندوة من مساهمات، فقد تركز البحث والحوار حول المعوقات التى تحول دون تحقّق موقف التلقى والاتصال المبدئى فى العملية المسرحية، ولم يتطرق إلى فحص موقف الاتصال ذاته، وآليات الإرسال والتلقى. ورغم أن

الندوة الفكرية التى واكبت إحدى دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى قد تطرقت إلى موضوعات حيوية هامة، مثل علاقة الأشكال الفنية بالوضع الحضارى، والخلفية الثقافية، وحركة التغير الاجتماعى، إلا أن الجدل كان دائمًا يتخذ مجرىً سياسيًا واضحًا، يتلخص فى علاقة الفنان أو المبدع بالسلطة. وهكذا غابت عملية التلقى عن ساحة الجدل والنقاش، كما غاب المتلقى باعتباره عنصرًا فاعلاً فى إنتاج الدلالة والقيمة فى العملية المسرحية.

إن مناقشة التلقى والتواصل فى العملية الإبداعية يختط مسارًا جديدًا فى مجال الدراسات المسرحية عندنا، وقد يعود علينا بمغانم معرفية، تثرى فهمنا للظاهرة المسرحية، وقد تساعدنا فى الحفاظ عليها من الاندثار. كذلك يحمل هذا النقاش دلالة ثورية هامة.

إن انتقال بؤرة التركيز فى النقد المسرحى من المبدع وإبداعه، إلى المتلقى، يحمل النقد المسرحى منهجيًا من مجال التحليل والمقارنة، ورصد الأبنية والتقنيات فى موضوعية لا تاريخية، تتجاهل الأيديولوجية واللحظة التاريخية ؛ إلى مجال التحليل الاجتماعى للأدب، ونظريات التلقى والاتصال، وإنتاج الدلالة – أى إلى قلب العملية المعرفية التى تتموضع فى سياق تاريخى متحول، قوامه تعدد المنظور، لا وحدته، ونسبية التفسير والمعنى والقيمة – سياق ينزع عن العملية الإبداعية – باعتبارها عملية لإنتاج الدلالة – هالة القداسة والخلق (بما يحمله من

دلالات دينية)، ويضعها فى سياق تاريخى جدلى، قوامه الصراع والتفاعل بين الأنظمة المعرفية المتاحة بعضها بالبعض من ناحية، وبين هذه المنظومات والأيديولوجية المهيمنة من ناحية أخرى، ولا يُغَرِّبها كبنية فوقية معنوية عن حركة المجتمع، وأنماط الإنتاج والاستهلاك السائدة.

إن علينا أن نعى دلالات أن نضع المتلقى (بكل ما تحمله الكلمة من معان سلبية) موضع البحث فى ندوات عن المسرح، يؤمها قادة الفكر المسرحى فى العالم العربى، وتتبناها السلطات الحاكمة، وأن ندرك أن اختيار هذا الموضوع يعنى فى حقيقة الأمر اعترافًا ضمنيًا بأن حضور «المتلقى / المواطن» هو شرط تواجد الحقيقة والفاعلية «المسرحية / الاجتماعية»، وذلك على المستوى السيمانطيقى والجمالى، أى على مستوى المعنى والقيمة، وليس فقط على المستوى الاقتصادى والمادى.

إن التطرق إلى مناقشة التلقِّى يُمثِّل فى تصورى مشروع ثورة ضد سلطوية المؤسسات الأدبية والفنية والنقدية والأكاديمية، بل والسياسية والتراثية أيضًا (أى تلك المؤسسات التى تتبنى فرضية ثبات المعنى وخلوده، والتى يتسيد فيها النص الموروث الحقيقة التاريخية، والتفاعلات الاجتماعية) . إنها ثورة تُجادل حق المؤسسات المطلق فى إعطاء المعنى، وتحديده، وإرساء القيمة، وتنقل هذا الحق إلى «المتلقى / المواطن» القابع فى ظلام تجهيل الهوية، فى ساحات الفعل «المسرحى / الاجتماعى»، وذلك بغية

أن يتحول من متفرج سلبى إلى مشارك فى صنع المعنى، ومؤسس إيجابى «للعرض / الفعل»، معرفيًا وجماليًا، وإلى واضع للقيمة (فى نسبيتها التاريخية، المتحولة دوما) .

ويشى هذا التوجه الثورى الهام – الذى يضع المتلقى فى قلب عملية إنشاء وتقييم الفعل المسرحى – بهدف آخر، وهو تثوير مناهج النقد المسرحى، وتحريرها من تبعيتها للأدب، ومن دوائر فرضيات وإجراءات النقد الكلاسيكى، والرومانتيكى، والجديد، والبنيوى؛ وهى الدوائر التى انحصرت فيها الدراسات والكتابات النقدية المسرحية فى عالمنا العربى بدرجة كبيرة حتى الآن.

لقد تغيرت مسارات النقد حديثًا فى فترتنا التاريخية هذه، التى غدت تعرف بفترة ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيوية، والتى وُلد من رحمها النقد التفكيكى، والنسوى، ونظرية الاستقبال. ورغم اختلافات ظرفنا التاريخى عن الظرف الأوروبى الذى أنتج هذه المسارات الفكرية، فإن علينا أن نعترف بأننا فى ضوء ثورة المعلومات، ووسائل الاتصال، لن نستطيع أن نبقى فى عزلة آمنة بعيدًا عن المسارات الرئيسية فى الفكر المعاصر، وأن علينا أن ندرك إمكانية الإفادة منها فى فحص الموروث وتنقيته، وتفكيك بنية التخلف، وتثوير أنماط التفكير.

والباحث فى مناهج فترة ما بعد البنيوية، يجد أنها فى مجموعها، ورغم اختلاف المسميات، تعتنق بدرجات مختلفة فرضية تكامل المنظومات المعرفية وتاريخيتها، وتعترف ضمنًا بأن ما درجنا على تسميته بالطبيعة، أو الظواهر الطبيعية، لا يعدو أن يكون تفسيرًا تشارك فى إنشائه وتكريسه الثقافة السائدة – أى أنه أسطورة بالمعنى الذى يطرحه (رولان بارت) فى كتابه أساطير، وأن اللغة كأداة معرفية ليست وسيلة بريئة للتواصل والتعبير فقط، بل هى جماع شفرات منوعة، متعددة، معقدة، كما أنها حقل صراع أيديولوجى، يسعى كل طرف مشارك فيه إلى الاستحواذ على «الدال» ليفرض عليه «مدلوله»، أى أن مواقف الكلام، والحوار، والتواصل، هى فى أحد جوانبها مواقف صراع، يسعى كل طرف فيها إلى فرض خطابه على الآخرين.

إن روح المسارات النقدية الحديثة هى روح تشكك ومساءلة، وفحص وتحليل وتقييم لكل الفرضيات الموروثة. وفى هذا السياق الفكرى العام، لم يكن غريبًا أن نجد من ينظرون إلى التجربة الفنية من منظور جديد، أى باعتبارها عملية معرفية، اتصالية، أيديولوجية، صراعية، فى موقف تاريخى محدد؛ وهى عملية على المبدع فيها أن يتنازل عن عرشه الموروث، باعتباره خالقًا للمعنى، وأن يتقبل دورًا أكثر تواضعًا، وهو دور المرسل، الذى لا تضمن له قصدية الرسالة، وكفاءة صياغتها وبثها، تَحقُّقها دون تحوير أو تغيير، وأن يتقبل أيضًا أن إبداعه ليس نقيًا، أى ليس خلقًا خالصًا،

فمادة تشكيله الفنى ليست بريئة من المعنى والأيديولوجية، كما أن سياسته فى تشكيلها مُثْقَلَة بالشفرات.

أما المُستقبِل، فى هذه العملية الاتصالية الصراعية، فعليه أن يقبل دورًا أكثر عناءً، وإيجابية، فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية والفنية، وتمرسه بالفنون، وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى، من خلال مشاركته فى ملء فراغات النص، وتفسير الرسالة المنبثة إليه من خشبة المسرح، بل وتفكيكها أيضًا.

وأخيرًا، فى هذا الصدد، لابد أن أشير إلى أن الدعوة إلى دراسة المتلقى فى المسرح العربى هى دعوة رائدة فى عالمنا العربى، وقد تساهم أيضًا فى سد نقص ملحوظ فى مجال الدراسات الغربية. فرغم تعدد دراسات الاستقبال فى الغرب وتنوعها، إلا أن معظمها يركز على القارئ للنصوص السردية أو الشعرية، وقليل منها يتناول الاستقبال فى المسرح. وحتى فى الدراسات السيميولوجية، التى تتناول الفعل المسرحى كعملية اتصال، فإننا نجد تركيزًا على تحليل الدال - أى شفرات العرض المسرحى، وقنوات الإرسال ... إلخ، ولا يلقى المتلقى اهتمامًا مماثلاً. فعلى سبيل المثال، يفرد (كير إيلام) فى كتابه الرائد **سيميولوجية الدراما والمسرح** فصلاً طويلاً لعملية الاتصال فى المسرح، تستغرق عملية الإرسال معظمه، بينما لا يحظى الاستقبال إلا ببضع صفحات قليلة فى آخر الفصل. مثال آخر: فى عدد من **دورية الدراسات الأدبية واللغوية فى أوروبا الشرقية** عام ١٩٨٤، خصصته لدراسة

سيميولوجيا الدراما والمسرح، لا يشغل الاستقبال إلا حيزًا ضئيلاً، ينحصر فى دراستين قصيرتين، إحداهما تتناول نظريًا علاقة بؤرة التركيز باتساق المعنى فى العرض المسرحى، من خلال نظرية (جوفمان) عن الأطر المعرفية التى يستخدمها الإنسان فى تفسير تجربته الحياتية، والأخرى تتخذ من النظرية نفسها منطلقًا فى تحليل مسرحية **الشرفة** (لجان جينيه). وفى دراسة أخرى حديثة، بعنوان الخطاب والحوار فى الدراما الحديثة ومواقف الكلام الواقعية، ينصب اهتمام الباحثة (ديدرى بيرتون) على التحليل الأسلوبى للنصوص الدرامية المكتوبة، ورغم إسهامات (بارت) العديدة فى مجال تحليل قراءة النص الروائى، لا يلقى تحليل استقبال العرض المسرحى لديه سوى اهتمام ضئيل، ينحصر فى عدة مقالات متفرقة، ترجَمَت بعضها (سهير بشور) فى سوريا، ونجد إحداها فى كتابه **أساطير**.

ورغم قيمة هذه الكتابات فى تنوير عملية الاتصال فى المسرح، إلا أن مشروع دراسة الاستقبال فى المسرح يظل ناقصًا، يحتاج إلى العديد من الإسهامات، ومن هنا كانت أهمية الدعوة إلى دراسة المتلقى فى المسرح.

أسئلة نحو تحديد المنظور :

اسئلة حيوية يثيرها موضوع التلقى فى المسرح :

حين نطرح التلقى موضوعًا للنقاش، تداهمنا الأسئلة التالية، التى تحدد الإجابات عليها منظور تناول المشكلة :

• إلى من يتوجه العرض برسالته؟ أيتوجه بها إلى متفرج خيالى، يفترضه العرض ضمنًا إبان التشكيل، أم إلى المتفرجين الفعليين المجهولين، القابعين فى ظلام قاعة العرض؟ لقد تحدث (ولفجانج أيرز) عن القارئ الخيالى الذى يفترضه الكاتب ضمنًا، ويتوجه إليه بالحديث أثناء عملية التأليف، فيصبح عنصرًا هامًا فى التشكيل؛ وتحدث (جيرالد برينس) عن نوعين من القراء للرواية: نوع يعتبرها مُؤلَفًا خياليًا فنيًا، فلا يُوحِّد بين المؤلف والراوى، أو بين العمل ككل وبين الحدوتة التى يسردها، بل يعتبر العمل رسالة فنية وفكرية من المؤلف، ويستقبلها على هذا الأساس؛ ونوع آخر يُوحِّد بين الراوى والمؤلف، فيُغَيِّب عمل المؤلف عن دائرة وعيه. أما (بيتر رابينوفيتز) فقد رصد أربعة أنواع من القراء : القراء الفعليين؛ والقراء الذين يتناولون القصة كإبداع مؤلف، فيدركون حيلها الفنية، وأبعادها الجمالية؛ والقراء الذين يُوحِّدون بين الراوى والمؤلف، ويعتنقون تفسيره للأحداث؛ والقراء الذين يُوحِّدون بين الراوى والمؤلف، ويختلفون معه فى النظرة والتقييم. وفى مجال المسرح، لم أعثر وفق اجتهادى على دراسة مماثلة لنوعيات الجمهور، وما أحوجنا إليها.

• ويقودنا هذا السؤال والدراسات التى ذكرتها إلى سؤال آخر :

هل ما يتلقاه المتفرج فى المسرح هو الرسالة المقصودة جماليًا وفكريًا؟ أم آليات وظروف عملية التوصيل ذاتها ؟ أى هل نذهب مع (بيير ماشيرى) إلى الاعتقاد بأن الشروط التى تحكم إنتاج العمل الفنى تُحدِّد أيضًا الأشكال والأنماط التى يصل بها إلى الجمهور وتتحكم فيها (أى عملية الاستهلاك)؟

وإلى أى حد تُغيِّر شروط الإنتاج من الرسالة؟ وإلى أى حد تتدخل فى عمليات الإيهام أو التغريب؟

ولعل تجربة (بريخت)، خاصة فى مسرحيتيه **أوبرا الثلاثة بنسات** و **الأم شجاعة**، تقدم لنا فى هذا الصدد مثالاً على قدرة ظرف الإنتاج والاتصال، المُشبَّع بالأيديولوجية المهيمنة، على تحوير رسالة المرسل، وتفسيرها تفسيرًا يتسق مع هذه الأيديولوجية. لقد اصطدمت رسالة (بريخت) التقدمية بالأيديولوجية المهيمنة، المنبثة فى معمار مسرح العلبة الذى التزم به، وفى جمهوره البرجوازى، بأنماطه المعرفية الراسخة، وفرضياته المسبقة عن العالم، ولم تنجح كل حيله التغريبية فى جعل جمهوره ينقم على الأم شجاعة، أو أن ينزع عنها هالة الأم المكافحة، بكل دلالاتها الموروثة من الأدب والمسرح، كما لم ينجح أيضًا فى منع جمهوره من استقبال أوبرا **الثلاثة بنسات** باعتبارها كوميديا رومانسية شعبية، يتعاطف مع كل أبطالها. لقد انزلق (بريخت) دون وعى منه فى خطأ اعتبار الأيديولوجية بنية فوقية معنوية، ولم ينتبه إلى حضورها المادى المتنكر - كما انتبه (ألتوسير) و (ماشيرى) وغيرهم، وهكذا التوت رسالته عند العرض، وساهمت المؤسسة النقدية الغربية فى ترويضها، وتفسيرها تفسيرًا إنسانيًا يُسَهِّل احتواءها (انظر مثلاً كتاب مارتن إسلن عن بريخت بعنوان **الخيار بين الرمضاء والنار** أو A Choice of Evils)). وعن آليات احتواء العلامة أيديولوجيًا لنا حديث لاحق.

ويثير الحديث عن رسالة المؤلف سؤالاً آخر :

• هل يبث العرض المسرحى رسالة واحدة مصدرها المرسل (المؤلف/ المخرج/ صانعو العرض) ويستقبلها المتفرج / الجمهور؟ أم يبث رسائل منوعة (رئيسية وفرعية، مقصودة وغير مقصودة) إلى جمهور منوع، يختلف فى درجة كفاءة الاستقبال والوضع الاجتماعى والثقافى؟

وغنى عن الذكر أن الجزء الأول من السؤال يستند إلى فرضية ثبات الجمهور وتجانسه، كما يستند إلى فرضية أخرى، وهى ثبات الرسالة وقصديتها الكاملة، وتحكم المؤلف أو المرسل فى عناصرها، وشفرات بثها، وقنوات توصيلها، وموقف استقبالها. أما الشق الثانى من السؤال، فيقوم على فرضية مخالفة، تقول بأن العمل الفنى هو حقل دلالة متنوع ومتحول، لا تتشكل رسائله من خلال الإفصاح فقط، بل أيضًا من خلال الإغفال القصدى، أو غير المتعمد، كما يذهب «ماشيرى».

لقد اختلف النقاد المحدثون حول حجم الدور الذى ينهض به المتلقى فى إنشاء دلالة الرسالة فى عملية الاتصال ؛ فمنهم من يعتبره مفسرًا ذكيًا لمعنى وهدف «المؤلف / المرسل»، الذى ينبث فى أبنية النص وعلاقاته (مثل أ.د. هيرش)، بينما ينحو البعض الآخر إلى نقيض هذا الموقف تمامًا، مثل (ستانلى فيش) الذى يتصدر المتلقى عنده عملية إنتاج الدلالة، والذى يذهب إلى حد إنكار وجودٍ للمعنى فى غياب المتلقى.

وبين هذين الموقفين النقيضين، نجد نقادًا آخرين (مثل هانز جيورج جادامار، ورومان إنجارتن، وولفجانج أيزر، وبارت - فى مرحلة ما قبل لذة النص) يتخذون موقفًا وسطًا، فيؤكدون العلاقة الديناميكية بين النص (الذى يمثل مشروعًا هيكليًا عامًا) وبين المستقبل الذى يقوم بتحقيقه.

ويعتنق (كير إيلام) فى كتابه **سيميولوجيا الدراما والمسرح** هذا الموقف المعتدل، فيطرح علاقة المتلقى بالعرض فى إطار عملية اتصالية تفاعلية، تشمل : الإرسال والاستقبال، والرسالة، وشفرات الاتصال، وقنواته، وسياقه. ولعل هذا الموقف يصلح فى المرحلة الحالية منطلقًا لنا فى دراسة إشكاليات التلقى والتواصل فى المسرح العربى.

ولعل الخطوة التالية فى تحديد إشكاليات التلقى والاتصال، بعد تحديد المنظور وموقف الانطلاق، هو فحص العملية الاتصالية فى المسرح من منظور عربى، وعام، لرصد عناصرها وآلياتها، وشروط تحققها - الظاهرة منها والخفية - وكذلك المزالق التى تترصدها.

العملية الاتصالية فى المسرح :

يتحقق الفعل المسرحى فى فضاء مادى ومعنوى يجمع بين المرسل والمُستقْبِل، ويتشكل من أفق التوقعات لدى كليهما على المستوى المعنوى، ومن موقف الاتصال نفسه على المستوى المادى بكل سماته ومكوناته.

ويتحقق «التواصل / الفعل» عبر شفرة مركّبة، تجمع بين الشفرة الثقافية، والشفرة الفنية، والشفرة الأدبية (كما فصلها كير إيلام فى **سيميولوجيا الدراما والمسرح**). ويتحقق الاتصال مرحليًا من خلال التصريح والتضمين، والإيحاء والإغفال، ومن خلال حركة دائمة بين الالتزام بالشفرات المشتركة، والانحراف عنها، الذى قد يبلغ أحيانًا حد الإبدال أو التكسير، والذى قد يدفع المُستقبِل إلى الغضب والانسحاب من عملية الاتصال أحيانًا، وقد يدفعه فى أحيان أخرى إلى مستوى آخر من مستويات التفسير، كالمستوى الرمزى مثلاً.

ولنضرب مثالين سريعين : حين قُدم العرض الدنمركى **هيروشيما حبى** فى القاهرة، فى إحدى دورات مهرجان المسرح التجريبى، اصطدمت الشفرة الثقافية الأوروبية، التى يتبناها العرض، بالشفرة الثقافية الشرقية، التى لا تبيح العُرى الكامل تحت أى ظروف، فانصرف عدد كبير من الجمهور من القاعة ساخطًا، وتحمله البعض الآخر فى ململة وعلى مضض، ليشبعوه بعد ذلك نقدًا وسبابًا من منطلق الأخلاق لا الفن. وهكذا ضاعت الشفرة الفنية تمامًا بسبب انحراف الشفرة الثقافية عن مسارها المتوقع، وخروجها عن أفق توقعات المتفرجين الشرقيين.

وفى مسرحية أخرى أخرجها (عباس أحمد) للثقافة الجماهيرية على مسرح السامر، وكانت إعدادًا لمسرحية إلكترا، اختار المخرج أن يستبدل بثوب الحداد الأسود لإلكترا المصرية، ثوبًا أحمر فاقعًا، ووضع القبور

وسط بيوت الفلاحين. وفى الندوة التى أعقبت العرض، انحصرت تعليقات الجمهور فى هاتين النقطتين. قليل منهم من وصلته دلالة هذا الخروج عن الواقعية، واستطاعوا الانتقال من مستوى التفسير الواقعى إلى التفسير الرمزى. أما الغالبية، فقد انتقدوا المخرج بشدة، وأضافوا أن العرض فَقَدَ مصداقيته لديهم بسبب هذا الانحراف عن الشفرة المألوفة.

إن كفاءة عملية الاتصال تتحدد بدرجة تَمرُّس المرسل والمتلقى بشفرات الاتصال المتاحة (الثقافية والفنية والأدبية)، وحدود حرية الانحراف عنها أو إبدالها، وبكفاءة المُرسل وقنواته فى بث الرسالة، وكفاءة المتلقى فى فك رموزها، ووعيه بآليات عملية الاتصال المسرحى نفسها.

كذلك تلعب كفاءة موقف الاتصال نفسه، وطبيعة سياقه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى، دورًا هامًا فى تحديد كفاءة عملية الاتصال.

ومما يزيد الأمر تعقيدًا أن عملية الاتصال فى المسرح تتميز بقدر من التركيب لا نجده فى الأدب المكتوب، فعلى مستوى عملية الإرسال أو التشفير (encoding)، نجد أن المسرح يتفرد بالخصائص التالية :

تعدد المرسلين :

أ – فهناكَ مؤلف النص الدرامى إن وجد، الذى يقوم بتفسير النظم اللغوية والإشارية والأدبية المتاحة فى عصره، لينتقى منها ما يصلح لانتظام تجربته وتوصيلها إلى آخرين. وعادة ما يشرع المؤلف فى الكتابة، وفى ذهنه صورة معينة عن وسائل الإخراج المتاحة،

وشكل المسرح، وأساليب التمثيل، ونوعية الجمهور الذى يتردد على المسرح. وسواء أكان المؤلف واعيًا بهذا أم لا، فإن صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى، وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض السائدة، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها، وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى، قد يتطلب تغييرًا جذريًا فى أساليب العرض والتمثيل، والتقاليد المسرحية لدى الجمهور - أى توقعاته وعاداته فى الاستقبال. وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة، فهناك مسرحيات (تشيكوف) التى فشلت فشلاً ذريعًا حين قُدمت بأسلوب التمثيل التقليدى السائد فى موسكو، فى القرن التاسع عشر، ثم نجحت حين أخرجها (ستانسلافسكى) بأسلوبه الجديد فى التمثيل، وهناك (سترندبرج) الذى اضطر إلى إنشاء مسرح خاص صغير، فى أواخر القرن التاسع عشر، ليطرح أسلوبًا جديدًا فى العرض المسرحى، يلائم تجاربه الجديدة، التى أخذت فى الابتعاد عن الطبيعية، والاتجاه إلى الرمز والتجريد. وهناك كتاب كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة، فلم تنطلق ملكاتهم الدرامية إلا بعد ابتعادهم عن المسرح، ورحيلهم عن أوطانهم، مثل (هنريك إبسن) و (لورد بايرون)، وهناك كتاب آخرون لعبت التقاليد والأعراف والظروف المسرحية المواكبة لإبداعهم دورًا هامًا فى توهج مواهبهم، مثل (شكسبير) فى انجلترا، و (سعد الدين وهبة) فى مصر.

ب – وإلى جانب المؤلف، يلعب المخرج أيضًا، وكذلك الممثلون، ومصممو الديكور، والإضاءة، والموسيقى، والفنيون، دور المرسِلين بدرجات مختلفة. فالنص الدرامى يصل إلى المتلقى عبر وسيط هو العرض، وعلى عاتق المخرج وفريقه يقع عبء تفسير النص أولاً، أى ترجمة رموزه اللغوية إلى معنى، ثم تجسيد هذا المعنى مسرحيًا عبر لغات عدة منوعة، فى ضوء الوسائل المتاحة، والأعراف المسرحية السائدة، والشفرة الثقافية المقبولة، والإمكانات المادية.

والتفسير أساسًا هو تحديد إطار الدلالة، الذى يتم فى ضوئه فهم الرموز اللغوية والإشارية (مثل الإرشادات المسرحية) التى تكوِّن النص. وتحديد إطار الدلالة هذا ليس بالأمر الهين، خاصة إذا اختلفت درجات الثقافة والوعى لدى فريق العرض، وتباينت ميولهم وخبراتهم الفنية، أو انتماءاتهم العقائدية.

وقد يحدث أحيانًا، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة، أن تتعدد أطر التفسير المرجعية، فتجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة، التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى ضوء رؤيته للعالم، وأن يحتكر العلامات المتداولة لصالحه. وفى مثل هذه الفترات تنعدم الدلالة اليقينية، والمفهوم الواضح المشترك، وتتحول العلامات إلى رموز زئبقية مطاطة.

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم، وقد يختلف؛ وقد تتفق رؤيتهما معًا مع الرؤية السائدة إن وجدت، وقد تختلف؛ وكذلك بالنسبة لبقية المشاركين في العمل. وقد يستطيع المخرج في النهاية أن يفرض رؤيته، لكنه في فترات التحول والقلقلة الفكرية، لا يستطيع أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته – أو وفق إطار الدلالة الخاص به – سوف يصل إلى المتفرج بالصورة التي يريدها ؛ فالمتفرج أيضًا يأتي إلى المسرح حاملاً معه رؤيته وفكره – أي إطاره الدلالي الذي سيفسر في ضوئه العرض. وقد يُفسِّر العرض تفسيرًا مخالفًا لفكر الكاتب والمخرج، وقد يُسقِط عليه من واقعه المعاش تفسيرًا جديدًا.

وربما كانت مشكلة تعدد وتصارع أطر الدلالة في عالمنا العربي، خاصة منذ الستينيات، هي السبب الرئيسي وراء خاصية المباشرة والتقرير في المسرح المصري، وربما كانت أيضًا وراء ما يسمى بالإسقاط السياسي، أو الإحالة الواضحة إلى واقع سياسي معروف. فحين ينتفي إطار الدلالة الواضح المشترك، يصبح رَدُّ العمل الدرامي إلى وقائع محددة ومعروفة للجميع، أو إلى شخصيات عامة مألوفة، هو أضمن وسيلة لتحديد إطار التفسير وتوجيه المتفرج نحو الرسالة المقصودة.

وتزداد عملية الإرسال تعقيدًا حين يتعرض المخرج لنص تاريخي، أو لمسرحية كُتبت في عصر سابق، أو في ثقافة أخرى، فيضاف إلى عبء التفسير هنا إضافة إطار أو أطر دلالية مخالفة، تنتمي إلى عصر النص أو

ثقافته المخالفة، مما يتطلب إلمامًا بالشفرات الثقافية والفنية والأدبية فى عصر الكاتب أو ثقافته.

وإذا اختار المخرج أن يتخلى عن منظور النص التاريخى أو الثقافى، وأن يُخضِع رموزه اللغوية لإطار دلالى مخالف، فقد ينجح، وينشئ جدلاً ثريًا ما بين الحضارات والأزمنة، وقد يفشل، فيضيع معنى العرض فى فوضى من العلامات والشفرات، التى تنتمى إلى أبنية معرفية ومنظومات حضارية وعقائدية مختلفة.

إن دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة، والإخراج المسرحى، والنظم الحضارية، فى عصور وثقافات مختلفة، يحتاج إلى عدد من الكتب التفصيلية. وكل ما نستطيع قوله فى هذا المجال الضيق، هو الإشارة إلى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم بالتقاليد الأدبية السائدة، أو بتقاليد العروض المسرحية، أو بالشفرة الثقافية السائدة، أو بها كلها ؛ وقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة مع التقاليد المسرحية السائدة وقد يختلف، وقد يحدث ازدهار فى مجال الأدب الدرامى وتخلف فى أساليب العرض المسرحى، أو العكس. وفى كل الحالات، تكون النتيجة تعقُّد عملية الإرسال والاستقبال، أو تخبطها، مما يؤثر على الرسالة تأثيرًا مباشرًا.

جـ - وإلى جانب تعدد وتنوع المُرسل فى العملية المسرحية الاتصالية، تتنوع أيضًا وسائلها وقنواتها، وأنظمتها العلامية، فيما يعرف بتعدد لغات المسرح. ويضع هذا التعدد على العرض عبء تحقيق التناغم بين اللغات، وتحديد نِسَبِ مساهمتها، حتى لا تطغى لغة

على الأخرى، أو تُحوّر أو تُحوّل العرض كرسالة عن مساره، وحتى لا يصاب العرض بزخم من العلامات تشتت انتباه المستقبل.

د – ومما يزيد من عبء الإرسال خاصية التجدّد الدائم لعملية الاتصال المسرحى، وعدم ثباتها، أو إمكانية تكرارها تمامًا، وأيضًا خضوعها الدائم لاحتمال غزو الواقع (كما حدث فى أحد عروض يعقوب صنوع حين تدخل شرطى يجهل طبيعة اللعبة المسرحية لينقذ إحدى الشخصيات على المسرح من القتل). وقد يتخذ هذا الغزو أشكالاً بسيطة مثل صراخ طفل، أو ضحكة تفلت فى غير موضعها، وقد يتخذ شكل اقتحام الشرطة للمسرح، وإيقاف العرض. وفى هذه الحالة يكون الغزو فى صالح العرض، بل قد يتحول فى ذهن المتلقى إلى رسالة العرض ذاتها.

هـ – ولا ينبغى أن ننسى فى تحليل عملية الإرسال فى المسرح الشروط المادية والأيديولوجية التى تحكمها. ففى الدول الشمولية، قد تنفصل الأيديولوجيا عن الشفرة الثقافية العامة، وتتحول إلى قوة حصار وقمع، فى شكل أجهزة الإعلام، والمؤسسات الرقابية والنقدية والأكاديمية، وقد تتدخل أيضًا اقتصاديًا فى تحقيق العرض، وذلك عن طريق منع ومنح المعونات، أو التضييق الضريبى. وفى حالة استقلال العرض اقتصاديًا عن الدولة، تتحور عملية الإرسال وفق توجهات الممولين، والعائد المرجو من العرض. فإذا كان الربح التجارى والاستثمار هو الهدف، توجهت عملية الإرسال إلى مخاطبة الأثرياء والقادرين، وتلونت بميولهم وأذواقهم ومستوياتهم

الثقافية والفنية ؛ وإذا كان الهدف هو الجمال، والتوعية، توجهت عملية الإرسال إلى جمهور محدودى الدخل، وتلونت بأحلامهم ومشاكلهم ومستوياتهم الثقافية.

موقف الاستقبال والتلقى :

وإذا انتقلنا إلى موقف الاستقبال ونشاط التلقى، فسنجد أن عامل كفاءة المتلقى يلعب دورًا حاسمًا فى تحقيق عملية التواصل. ومفهوم الكفاءة يشمل :

أ - المستوى الثقافى العام للمتلقين، ومدى تجانسه كمًا وكيفًا.

ب - مستوى الخبرة بعملية الاتصال المسرحى والتمرس بشفراتها.

جـ - درجة السماحة، ورحابة الصدر، واتساع الأفق فى تقبل الرأى الآخر، ومبدأ الجدل.

د - درجة الحرية من المؤثرات الخارجية، والآراء المسبقة، التى قد يستقيها المتلقى من المؤسسات النقدية والإعلامية، والأكاديمية والتعليمية، فى صورة نظريات وأحكام وقواعد.

هـ - الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والعرقية التى ينتمى إليها المتلقى، ومدى قوتها وهيمنتها الاجتماعية، ومدى تشبعه بأيديولوجيتها. ومن الجدير بالذكر أن تنافر الانتماءات فى استقبال عرض واحد يضعف روح المشاركة، وعنصر المؤازرة، وكلاهما يشحذ نشاط الاستقبال والتفسير.

• وإلى جانب كفاءة المتلقى، يتدخل الظرف التاريخى لعملية الاستقبال والتلقى فى فعاليتها، ونقصد بالظرف التاريخى :

أ - الوضع الحضارى والسياسى للدولة فى الفترة التاريخية للعرض، فهذا الوضع يحدد إذا كانت ثقافتها ثقافة مهيمنة أو ثقافة تابعة؛ ويتدخل وعى المتلقى بهذا الوضع فى استقباله للعرض بدرجة ما (واعية أو لا واعية)، فإذا كان فى موقع التبعية والخنوع، فقد يجنح إما إلى الإعجاب بكل ما ينتمى إلى الثقافة المهيمنة عالميًا، وإما إلى الرفض المسبق لكل رسائلها من باب المقاومة وتأكيد الهوية، وقد يشجّع كل ما هو قومى، ويعلى من شأنه، وقد يحتقره ويزدريه.

وقد يفسر لنا هذا العامل ميل العديد من المخرجين فى مصر إلى تبنى نصوص عالمية والعزوف عن الإبداع الدرامى المحلى؛ فالنصوص العالمية مضمونة القيمة، تأتى إلى المتلقى مغلفة بهالة من القداسة التى أضفتها عليها ثقافتها، التى نشرتها وروجتها، وفرضت احترامها عن طريق الاستعمار الثقافى والعسكرى. إن المتلقى العادى فى مواجهة هذه النصوص (المحترمة) الأجنبية يفقد تمامًا، أو يكاد، قدرته على النقد، ويكتفى من التفسير بأقله، بل وقد يتقبل عدم الفهم، ويتحمله فى صمت وخنوع، حتى لا يُتهم بالجهل والتخلف، بل قد يفضى به عدم الفهم إلى اتهام نفسه بالجهل والتخلف.

ب - ويمثل موقف النظام والدولة والدين من الفنون عامة عنصرًا فى تشكيل الظرف التاريخى لعملية التلقى ؛ ففى ضوء هذا الموقف - قبولاً أو رفضًا، ترحيبًا وتشجيعًا أو نفورًا ومقاومة - يتحدد انتشار أو تقلص الظاهرة المسرحية، عمليًا وإعلاميًا، متمثلاً فى عدد الفرق والمسارح، ونوعية جماهيرها وأعدادهم، وانتشارها فى الأقاليم أو تقوقعها فى العاصمة، وحجم الدعاية المتاح لها فى النظام الإعلامى. إن التطرف الدينى مثلاً، أو التوجه السلفى فى مجتمع ما، قد يفضى فى أحيان إلى تحريم المسرح (كما حدث إبان الحرب الأهلية وحكم كرومويل والمتطهرين فى انجلترا مثلاً فى القرن السابع عشر)، أو قد ينتهى إلى انصراف الجمهور عنه، واقتصاره على فئة محدودة (كما حدث أيضًا فى انجلترا بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠)، وهو يصرف الآن فى بلادنا العربية عددًا لا يستهان به من الشباب المثقف عن المسرح، كما يَحُدُّ من حرية الحركة الذهنية للمتلقى تحت وطأة سلطة الماضى والسلف، فتتحدد مسارات التفسير وتتقلص، وقد تتحول إلى قوالب جامدة مسبقة. ولعل موقف الكنيسة من المسرح فى العصور الوسطى يقدم لنا مثالاً دالاً ؛ فقد بدأت الكنيسة برفض المسرح وتحريمه، وحين فشلت فى منع العروض المسرحية الشعبية، سعت إلى احتواء الظاهرة والمتلقين داخل الكنيسة، وتقييد عمليات الإرسال والاستقبال فى إطار موضوعات بعينها، وتقاليد وطقوس صارمة. وحين بدأ المتلقون يفسرون الرسالة فنيًا ودنيويًا، لا دينيًا، ويتفاعلون معها باعتبارها

مسرحًا لا طقسًا، لم تجد الكنيسة بدًا من إقصاء الفعل المسرحى خارج أسوارها.

جـ – وتتدخل درجة التقدم التكنولوجى للمجتمع فى تحديد الظرف التاريخى لعملية الاتصال المسرحى، فهى من ناحية قد تتيح عددًا من وسائل الإرسال المؤثرة فى المتلقى المسرحى، مثل الصورة المكبرة، أو الشريط السينمائى، أو أشعة الليزر، أو الديكورات المميكنة ... إلخ، لكنها من ناحية أخرى قد تتصدر العرض، فتعوق الاستقبال، فتتحول الرسالة إلى مجرد الإبهار، كما قد تضعف من عنصر التجاوب البشرى الدافئ بين الممثل والمتلقى، فتقترب بالمسرح من السينما، فيفقد جزءًا من خاصيته المميزة، وهى حضور الأنا والنحن فى الآن وهنا – أى حضور المرسل والمتلقى فى موقف حوارى آنى.

كذلك قد يؤدى التقدم التكنولوجى، خاصة فى مجال وسائل الاتصال السمعية والبصرية، إلى ما أسماه (جيم كولينز)، فى كتابه **ثقافات غير مألوفة**، «بالتخمة السيميولوجية» من كثرة ما يتعرض له الفرد من رسائل متنوعة ومتضاربة، تتدفق وتتقاطع دون هوادة، عبر وسائل الإعلام، وخاصة الإذاعة والتلفزيون. وقد يتحول الفرد تحت وطأة هذا التدفق الإعلامى المتنافر إلى عنصر سلبى، يتسم تفكيره بالتضارب والتشوش والفوضى؛ وقد يدفعه هذا التدفق من ناحية أخرى إلى انتقاء عناصر معينة من الرسائل المنوعة، وانتظامها فى مركب ثقافى فردى – وهو العملية التى أسماها

(ديك هبديج)، فى كتابه **الثقافات الفرعية**، بعملية التجميع العشوائى فى مُركّب من عناصر متنافرة متنوعة، أو (Bricolage). وغنى عن الذكر أن المتلقى هنا يقوم بدور إيجابى ؛ لكن هذه العملية من شأنها أن تحول المجتمع عبر سنوات قليلة إلى مجموعة من الوحدات الثقافية المتنافرة، التى تفتقد إلى شفرة اتصال أو أطر معرفية مشتركة .. وغنى عن الذكر أيضًا أن هذا يؤثر فى عمليات الإرسال والاستقبال فى المسرح.

وعادة ما يواكب تعدد وتنافر المنظومات المعرفية فى مجتمع ما، تعدد وتنافر التيارات والنظريات والأساليب الفنية، مما يضع عبئًا كبيرًا على المرسل، ويتيح للمتلقى حرية أكبر فى التفسير والتناول، لكنها حرية إذا زادت عن حدها تحولت إلى عائق فى عملية التفسير والتواصل. وفى مثل هذا الوضع، قد يجد المرسل والمتلقى بعض النفع فى الاستعانة بنظرية «أ. جوفمان» حول ضرورة تحديد إطار التركيز بدايةً فى عملية الاتصال (Framing) وتحديد بؤرة التركيز أيضًا (Focalization) .

د – وتتحدد طبيعة الظرف التاريخى لعملية الاتصال المسرحى أيضًا وفقًا لنوعية البنية الثقافية السائدة : فإذا كانت بنية حوارية جدلية، أصبح المتلقى أكثر إيجابية؛ وإذا كانت بنية التخلف، القائمة على التسلط والرضوخ، أو التلقين والطاعة، فَقَد المتلقى الكثير من مرونته وكفاءته فى التفسير.

وتنعكس البنية الثقافية السائدة عادة فى المعمار المسرحى (مفتوح/ مغلق، دائرى / علبة) الذى يحكم علاقة ساحة التمثيل بالمتفرج، ونسق جلوس المتفرجين وحركتهم، والملابس التى يُسمح لهم بارتدائها، ومدى قوة التقاليد المسرحية، والإشارات الصادرة من الممثلين لاستثارة ردود أفعال معينة من المتفرج : مثل التصفيق عند دخول الممثل، أو فى مواقع معينة من العرض، وأشكال التحية النهائية. وفى المسرح الانجليزى فى القرن السابع عشر، نلمس بوضوح أثر بنية التسلط والرضوخ التى تبنتها المؤسسة الملكية الأوتوقراطية الحاكمة، بعد عودة الملكية، على المعمار المسرحى، الذى تحول من مسرح شبه دائرى مفتوح إلى مسرح العلبة الإيطالية المغلق. وواكب هذا التحول تَسَيُّد النظرية الكلاسيكية المحافظة فى الأدب والمسرح، وظهور التراجيديات البطولية المُفتعلة. ومن الجدير بالذكر أن بنية «التسلط / الرضوخ» لم تلبث أن اصطدمت بروح العلم والتشكك والعقلانية التى سادت انجلترا آنذاك، فلم تلبث التراجيديا البطولية، والنظرية الكلاسيكية، أن انسحبت عن الساحة المسرحية، تاركة مكانها للكوميديات العاطفية والميلودراما. لكن المعمار المسرحى استمر على حاله حتى القرن العشرين.

وقبل أن أختم الحديث عن دور البنية الثقافية السائدة فى عملية الاتصال المسرحية، أود أن أنوه بأن بنية التسلط والرضوخ قد توجد فى بعض المجتمعات التى نطلق عليها اسم العالم المتقدم، لكنها تتقنع دومًا، وتمارس تسلطها خفية، بأساليب ماكرة، وتتنكر فى ثوب البنية الحوارية الجدلية. ولقد أشار (بارت) إلى هذا فى مقاله «مسرح من وطليعة من؟»

فتحدث عن احتواء النصوص الطليعية واستئناسها وترويضها، وإخفاء طاقتها الثورية عن طريق تكييفها على يد النقد الإنساني (**مقالات نقدية في المسرح**، ترجمة سهى بشور، ص ٧٩)، كما تحدث «ديك هبديج» في كتابه المشار إليه آنفا عن استراتيجيات احتواء الرسالة الثورية للعمل الفنى ولخصها فى :

- تجنب الهجوم المباشر، والتركيز على الشكل الفنى والتقنيات، بل والترحيب فى أحيان كثيرة بالثورة التى يحدثها العمل فى الشكل الفنى، مع التجاهل التام لدلالات العمل الفكرية.
- تفسير الأمر باعتباره خطأ أو خللاً فنيًا، ينبع من عدم النضج الفنى، وقلة الخبرة، مع توجيه النصح إلى المبدع بالعناية بأدواته الفنية.
- تجاهل الأمر برمته، أو الاستهانة به، وتصويره على أنه فورة من فورات الشباب لن تلبث أن تزول، أو مجرد محاولة تحد مراهقة للجيل القـديم لإثبات الذات، أو مجـرد «شقاوة أطفال» أو «لعب عيال».

والآلية الرئيسية فى كل هذه الحالات هى خلخلة الرسالة، وربما تدميرها، بالفصل المتعمد بين الدال والمدلول، وتجاهل المدلول الأصلى تمامًا، أو استبداله بآخر.

وكما أن المؤسسة النقدية قد تسىء إلى رسالة الفنان فتغيبها أو تزيفها، فالفنان أيضًا قد يسىء فى أحيان إلى المتلقى، ويسعى إلى خداعه. ولعل

أبلغ مثال على هذا هو تلك العروض التجارية الهازلة، التى نجدها فى مصر وبعض البلاد العربية، والتى تطرح نفسها على الساحة، وعلى وعى المتلقى فى البداية، من خلال الدعاية والإعلانات، بوصفها مسرحيات سياسية انتقادية، ثم يكتشف المتلقى حين يشاهدها أنها أبعد ما تكون عن السياسة والنقد، بل إنها تتبنى نفس صورة العالم التى تعتنقها الأنظمة التى تدَّعى أنها تنتقدها، بل تسعى ضمنًا إلى تكريسها.

وفى نهاية هذا الحديث الذى حاول أن يتلمس ملامح إشكالية الإرسال والتلقى فى المسرح، ربما كانت النتيجة اليقينية الوحيدة التى أستطيع أن أؤكدها، هى ضرورة المزيد من البحث فى الاتجاهات التالية :

- أثر بنية التخلف على كفاءة عملية الاتصال إرسالاً واستقبالاً، وكذلك أثر التسلط الرقابى، خفيًا كان أم معلنًا، وداخليًا كان أم خارجيًا.
- أثر المستوى الثقافى والفنى على الإرسال والتلقى، مع الأخذ فى الاعتبار تعدد الثقافات إن وجد، ودرجة تناغمها أو تنافرها، وتفشى الأمية، وحضور ما أسميناه آنفا بالتخمة السيميولوجية عبر وسائل الإعلام.
- أثر مستوى التقدم التكنولوجى على عملية الاتصال المسرحى.
- أثر اعتمادنا فى عملية الاتصال المسرحى بالدرجة الأولى على

شفرات مسرحية وفنية ودرامية مستوردة، ليست من نبت بيئتنا، أو فى متناول عامة الشعب.

- أثر التوزيع الجغرافى والظروف البيئية على كفاءة المتلقى.

إن دراسة إشكالية التلقى والتواصل فى المسرح تمثل مشروعًا طموحًا، ولعل البحث فى هذه الاتجاهات المقترحة، لو تحقق، أن يشكل لنا مرتكزًا ننطلق منه إلى فهم أوضح وأعمق لفن المسرح، باعتباره تجربة معرفية وجودية جمالية بالدرجة الأولى.

الهوامش :

1 – Carlos Tindemans، "Coherence and Focability: A Contribution to the Analysability of Theatre Discours"، Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe، Vo. 10: Semiotics of Drama and Theatre، ed. Herta Schmid and Alyosius Van Kesteren، John Benjamins Publishing Co.، Amsterdam and Philadelphia، 1984، pp. 12734–.

2 – Dick Hebdige، Subculture: The Meaning of Style، Methuen، London and New
York، 1979.

3 – Diedre Burton، Dialogue and Discourse، Routledge and Kegan Paul، London، 1980.

4 – E. D. Hirsch، Validity in Interpretation، New Haven، Conn.، 1976.

5 – Ginka Sherzer، "Frames and Communication in Genet's The Balcony"، Linguistics and Literary Studies in Eastern Europe، pp. 36892–.

6 – Hans–Georg Gadamar، Truth and Method، London، 1975.

7 – Jim Collins، Uncommon Cultures: Popular Culture and Post–Modernism، Routledge، New York and London، 1989.

8 – Keir Elam، The Semiotics of Theatre and Drama، Methuen، London، 1984.

9- Roland Barthes، Mythologies، trans. Annette Lavers، Hill and Wang، New York، 1972.

10- Roman Ingarten، The Literary Work of Art، Evanston، Ill.، 1973.

11- Stanley Fish، Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities، Cambridge، Mass.، 1980.

12- Wolfgang Iser، The Implied Reader، Baltimore، 1974، and The Act of Reading، London، 1978.

١٣- رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى البشور، دمشق، ١٩٨٧.

المسرح بين النسبية والخلود

كثيرًا ما يصف النقاد – فى معرض التقريظ – بعض الأعمال الدرامية بأنها أعمال خالدة – فيقال مثلاً «رائعة شكسبير الخالدة». والمعنى الواضح لهذه العبارة هو أن المسرحية المعنية قد عُرضت وما زالت تُعرض، ويقبل الجمهور على مشاهدتها فى عصور ومجتمعات مختلفة. وإذا سأل سائل: ما الذى يجعل عملاً فنيًا بعينه يتمتع بالخلود بينما يطوى النسيان أعمالا أخرى؟ – أى إذا طلب تفسيرًا لخاصية الخلود – قيل له، فى معظم الأحيان، إن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يصور المشاعر الإنسانية الخالدة، التى تتكرر على مر العصور، بغض النظر عن طبيعة المجتمع، مثل مشاعر الحب والبغضاء، والغيرة والندم، والانتقام ورهبة المجهول، وغيرها. وقد يرضى هذا التفسير البعض. ولكن ... ألا ينطوى مثل هذا التفسير فى حقيقة الأمر على قدر من التزييف والتبسيط المخل؟

ومصادر الزيف فى هذا التفسير ثلاثة: أولها، تجاهله لحقيقة هامة، وهى أن العواطف الإنسانية لا توجد فى فراغ، بل إننا نستشفها دائمًا من خلال ممارسات اجتماعية وحضارية تجسّدها وتحوّرها، وقد يختلف

هذا التجسيد من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى آخر. إن الحب - على سبيل المثال - عادة ما يوصف بأنه عاطفة إنسانية خالدة. وننسى كثيرًا أن معنى الكلمة يختلف من ثقافة إلى أخرى، ويخضع تعريفه لعوامل عديدة لا تنتمي كلها إلى عالم المشاعر. إن فكرة الحب بالمعنى الرومانسى الأفلاطونى مثلاً - الذى يتضمن تقديس الحبيب والعطاء الدائم دون انتظار مقابل، ولا يتطرق إليه موضوع الزواج أو الجنس - فكرة الحب الرومانسى هذه، فكرة مصنوعة، لها ظروفها التاريخية والدينية والاجتماعية، بل والسياسية أيضًا. إن القارئ لأدب وتاريخ أوروبا قبل العصور الوسطى يدرك تمامًا غياب الحب بمفهومه الرومانسى من حياة هذه المجتمعات، التى كانت تنظر إلى المرأة باعتبارها زوجة وأمًا على أحسن الفروض، أو باعتبارها حبائل الشيطان بعد وصول المسيحية. ثم نشأت فكرة الحب الرومانسى فى العصور الوسطى فى ظل البلاط والكنيسة، حين اكتسى مديح الشعراء للملكات والأميرات - وكانت سطوتهن السياسية قد بدأت فى الاتساع آنذاك - طابع التبتل الصوفى الذى يقرن المحبوبة العالية القدر، المستحيلة المنال، بفكرة السيدة العذراء، بحيث انتفت فكرة الجنس تمامًا من الحب، وحلت مكانها فكرة الإشباع عن طريق الخدمة المتفانية للحبيبة العالية القدر. ويتضح ارتباط الحب الرومانسى بالبلاطات الملكية إذا قارنا هذا الأدب الرسمى بالأدب الشعبى الشائع حينذاك، إذ نجد معظم «البالادات» - أى المواويل والأغانى الشعبية - تتناول المرأة بصورة مناقضة تمامًا للرومانسية، وتطرح مفهومًا للحب يقوم أساسًا على الشهوة والإشباع الجنسى، وتعبر عنه بألفاظ بالغة الحرية أو الإباحية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ فكرة الحب الرومانسى فى انجلترا مثلاً، نجدها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالسياسة، حيث أن الملكة العذراء إليزابث الأولى تبنتها وروجت لها لأسباب سياسية، لا عاطفية. لقد استخدمت هذه الملكة سلاح الحب، أو التلويح بالحب، لتضمن طاعة وولاء الأمراء الذين لم يتقبلوا بسهولة فكرة أن تحكمهم امرأة. واستغلت فكرة التبتل والخدمة المتفانية دون مقابل لتضمن استقرار حكمها، وحاولت أن ترسّخ فى الأذهان فكرة عذريتها لتقرن نفسها بالسيدة العذراء حتى تجعل من نفسها شخصية مقدسة، لا تشوبها شائبة الجنس، يتبارى الأمراء والنبلاء فى حبها وخدمتها دون أن تتطرق فكرة الزواج إلى عقولهم، ومعها بالطبع فكرة مقاسمتها عرش البلاد. وقد كتب الشاعر الانجليزى (سبنسر) ملحمة تدور حولها أسماها **ملكة الجان**، وأعطى هذه المرأة الملكة بعدًا أسطوريًا، وجعل منها كيانًا مقدسًا، شبه دينى، يجب على الجميع أن يتفانى فى خدمته. ويستطيع القارئ المهتم بفكرة الحب الرومانسى ونشأتها أن يرجع إلى كتاب (س. س. لويس) المسمى **قصة الحب الرمزية** The Allegory of Love))، أو أن يقرأ ما ورد فى هذا الشأن فى كتاب **فن الكوميديا** للدكتور محمد عنانى.

وإذا تركنا الحب جانبًا، وتناولنا معنى آخر من المعانى التى توصف دائمًا بأنها «إنسانية خالدة»، وليكن الشرف مثلاً، وجدنا أن مفهوم الشرف فى المجتمعات العسكرية، التى تقوم على الحرب والغزو، يختلف عنه فى المجتمعات الشرقية، التى تقرن الشرف بالجنس، وعن المفهوم

الغربى الحديث للكلمة. فقد يجد الشرقى أنه من الطبيعى والمفهوم أن يقتل أبًا ابنته لاتصالها برجل قبل الزواج، بينما يجد الإنسان فى زمن أو مجتمع مخالف هذه الفكرة وحشية وبدائية. وقد تنتفى صفة الشرف عن رجل يرفض الحرب فى مجتمع ما، بينما ينظر مجتمع آخر إلى موقفه السلمى نظرة إيجابية (كما نظر المجتمع الانجليزى مثلا للأمريكيين الهاربين من حرب فيتنام).

وخلاصة القول إننا كثيرًا ما نتكلم عن الإنسان، والعواطف الإنسانية الخالدة، ونسوق كلمات وكلمات .. مثل الحب والشرف والعدل، ونعتبر أن هذه الكلمات ذات دلالة موحدة لدى الإنسان فى كل زمان ومكان، وننسى دائمًا أن هذه الكلمات تكتسى ظلالاً مخالفة من المعانى وفق الممارسات الاجتماعية المختلفة، ويتغير معناها تحت وطأة الظروف التاريخية والسياسية.

أما مصدر الزيف الثانى فى التفسير السائد لعبارة الأعمال الفنية الخالدة، فهو يتمثل فى فرضية غريبة تبطّن هذا التفسير. إذ إننا عندما نقول بأن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور المشاعر الإنسانية الخالدة، فإننا نفترض ضمنًا أن هذه الأعمال تفرض نفسها على العالم دون وسيط، ونغفل عمدًا الدور الذى يلعبه المُوصِّل فى فرض هذه الأعمال. وفى هذا الإغفال تجاهل متعمد لحقائق التاريخ، وهل كان (شكسبير) – على موهبته الفذة – ليفرض نفسه علينا بهذه الصورة لو

لم تكن انجلترا قد استعمرت أكثر من نصف العالم فى القرن التاسع عشر؟ وهل كنا لنولى (كورنى) و(راسين) و(لوركا) و(دانتى) - على سبيل المثال - كل هذا التعظيم لو لم تقتسم كل من فرنسا وأسبانيا وإيطاليا النصف الآخر من العالم عن طريق الاستعمار؟ إن عنصر الإلحاح الثقافى يشكل عاملاً كبيرًا فى فكرة خلود الأعمال الفنية، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعوامل السياسية والاقتصادية. وللتدليل على حجم الإلحاح الثقافى فى مصر، فى مجال الدراما، ومدى تأثير هذا الإلحاح فى إرساء بعض المفاهيم الدرامية التى يتعامل معها البعض الآن باعتبارها مطلقًا لا يتغير، يكفى أن نحيل القارئ إلى قائمة العروض المسرحية فى مصر فى فترة ما بين الحربين، وإلى ربوتوار فرقتى رمسيس وجورج أبيض. ويستطيع القارئ أن يرجع إلى كتاب الأستاذ فتوح نشاطى خمسون عامًا فى المسرح ليجد جانبًا منها. إن السيادة الاستعمارية عادة ما يصاحبها سيادة ثقافية. ولن نستطرد فى هذا الحديث، إذ إن القارئ يستطيع أن يلمس فى سيطرة اللغة الفرنسية على المغرب العربى، وسيطرة اللغة الأسبانية على أمريكا اللاتينية، مثالاً واضحًا لفرض الأدب بحد السيف.

وأما مصدر الزيف الثالث (الذى نلمحه فى مقولة إن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور مشاعر إنسانية خالدة)، فيكمن فى التسليم الخاطئ بأن العمل الفنى يحوى معنى ثابتًا لا يتغير، يضعه الفنان بحيث يضمن له الخلود. ومن الواضح أن هذا التسليم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفكرة التى حاولنا أن نفندها فى بدء الحديث، والتى تقول بأن هناك عواطف

إنسانية خالدة، لا تتأثر بالمتغيرات التاريخية. وكما يقال إن الحب يوجد فى كل زمان ومكان، يقال أيضًا إن (شكسبير) مثلاً يصلح لكل زمان ومكان. وفى الحالة الأولى، يفترض القائل بأن هناك معنى ثابتًا واحدًا لكلمة الحب - التى لا تعدو أن تكون رمزًا تختلف دلالاته من عصر إلى عصر كما بيّنا. وفى الحالة الثانية، يفترض القائل أن هناك جوهرًا إنسانيًا ثابتًا فى مسرحيات (شكسبير)، لا يتغير تحت أية ظروف، وفى هذا تجاهل تام لطبيعة العمل الفنى والعمل الدرامى بالذات..

ونحن هنا لسنا فى معرض الهجوم على (شكسبير) - ذلك الفنان الشعبى الأصيل، الذى لمس روح عصره، وأقام جدلاً حيًا مع مجتمعه، ضَمَن لفرقته أعظم النجاح، ولا نريد بالطبع أن نغضب هؤلاء النقاد الذين يحيطونه بهالة من الجلالة والتقديس ما كان الرجل ليقبلها فى حياته، بل كان ليجد فيها إدانة لمسرحه وفنه. إننا نحاول فقط أن نعطى تفسيرًا معقولاً ومقنعًا لمعنى خلود الأعمال الفنية عامة، وأعمال (شكسبير) خاصة - تفسيرًا يعترف بدينامية العمل الفنى، ونسبية المعنى، ولا يفصل الفن عن المتغيرات التاريخية. وحتى يتأتى لنا مثل هذا التفسير، ينبغى أولاً أن نلجأ إلى أبسط التعريفات للعمل الأدبى - وسنقصر الحديث هنا على الدراما.

إن النص الدرامى، فى أبسط تعريف، هو مجموعة من الكلمات والإشارات. فإذا اتفقنا على أن الكلمة هى رمز مكتوب أو منطوق، يشير إلى دلالة أو مفهوم، وأن الحركة أو الإشارة هى رمز مرئى ومحسوس،

يسعى إلى خلق معنى – كما ترمز الكف الممدودة إلى معنى الترحيب مثلاً في بعض المجتمعات، بينما يرمز ضم الكفين على الصدر إلى نفس المعنى في مجتمعات أخرى – يمكننا أن نصف العمل الدرامى بأنه نسق رمزى من الكلمات والإشارات، يسعى إلى تكوين دلالة من خلال تبادل حركى حوارى، يفترض وجود مُفسّر – أى متلقٍ – يعطى الرموز والشفرات الإشارية دلالاتها الحية.

وإذا اتفقنا على أن الرمز اللغوى المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتًا بينما تختلف دلالاته من عصر إلى آخر – كما يختلف معنى كلمة الحب مثلا من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر، بحيث تتراكم الدلالات، ويصبح الرمز على مر الزمن متنوع الدلالات، أى حقل دلالة – يمكننا إذن أن نتفق على أن معنى العمل الفنى يختلف من عصر إلى عصر، أى أنه نسبى بالضرورة.

وإذا كان أى نص مكتوب يتطلب قارئًا – أى مفسرًا لرموزه اللغوية – حتى يتحقق معناه بنسبة ما، فإن الدراما – التى تفتقر بطبيعتها إلى المنظور الروائى – تعتبر أكثر الأنواع الأدبية إلحاحًا فى طلب التفسير. إن أى نص أدبى يمر بمرحلتين فى التفسير : أما المرحلة الأولى، فيقوم بها المؤلف نفسه، ونعنى بها أن المؤلف يقوم بتفسير النظم اللغوية والإشارية والأدبية المتاحة فى عصره، لينتقى منها ما يصلح لانتظام تجربته، بحيث يستطيع توصيلها إلى آخرين، أى أنه يشكل عمله الأدبى وفق تفسير خاص للرموز اللغوية

المتاحة. وأما المرحلة الثانية، فيقوم بها القارئ، الذى يترجم الناتج الأدبى إلى تجربة إنسانية فى ضوء فهمه للعالم.

وفى حالة النصوص الدرامية يزداد الأمر تعقيدًا. فالمؤلف الدرامى يشرع فى التأليف وفى ذهنه صورة معينة ليس فقط عن النظم اللغوية والإشارية والأشكال الدرامية الموجودة فى عصره، بل وأيضًا عن وسائل إخراج النص المتاحة، وشكل المسرح، وأسلوب التمثيل، ونوعية الجمهور الذى يتردد على المسرح، أى أن النص الدرامى المكتوب يحمل فى طياته بُعد العرض المسرحى منذ البداية، أى فى مرحلة التأليف. وسواء كان المؤلف واعيًا بهذا أم لا، فإن صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى. وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض المسرحى السائدة، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها، وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى. ومن الطبيعى والمنطقى أن الكاتب حين يختلف مع رؤية عصره يحاول أن يخلق شكلاً أدبيًا جديدًا يناسب رؤيته، ولكن فى حالة المؤلف الدرامى يزداد الأمر تعقيدًا، حيث إن الشكل الدرامى الجديد قد يتطلب تغييرًا جذريًا فى أساليب العرض والتمثيل، والتقاليد المسرحية لدى الجمهور، أى عاداته وتوقعاته النفسية فى الاستقبال.

وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة التى تؤيد صحة ما سبق قوله. فمن ناحية، نجد أن مسرحيات الكاتب الروسى (أنطون تشيكوف) قد فشلت فشلاً

ذريعًا حين قُدمت بأسلوب التمثيل التقليدى الذى ساد فى موسكو فى القرن التاسع عشر، والذى كان يعتمد على الميلودراما والمبالغات الممجوجة، ثم لاقت نجاحًا هائلاً عندما قُدمت بأسلوب التمثيل الجديد الذى أتى به المخرج الشهير (ستانسلافسكى). كذلك نجد أن كاتبًا مرموقًا مثل (سترندبرج) قد اضطر إلى إنشاء مسرح خاص صغير (The Intimate Theatre) فى أواخر القرن التاسع عشر ليحاول إيجاد أسلوب جديد فى العرض المسرحى - من تمثيل وإضاءة وديكور وموسيقى - ليلائم تجاربه الجديدة التى كانت قد بدأت فى الابتعاد عن الطبيعية والاتجاه إلى الرمز والتجريد.

كذلك نجد فى تاريخ المسرح بعض الكتاب الذين كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم، ولم تنطلق ملكاتهم الإبداعية فى كامل صورتها إلا بعد رحيلهم عن أوطانهم ولو لفترة. ومن هؤلاء الكاتب النرويجى (هنريك إبسن) الذى لم يكتب أعظم أعماله إلا بعد أن ابتعد عن وطنه فترة، مكنته من التحرر من أشباح الميلودراما والمسرحيات التاريخية التى هيمنت على المسرح النرويجى آنذاك. وهكذا كان الحال أيضًا مع الشاعر الإنجليزى (بايرون) الذى ظل محجمًا عن التأليف للمسرح، رغم ولعه الشديد به، وعمله فى لجنة القراءة بمسرح (دروری لین) الشهیر، وصداقته لمعظم العاملين بالمسرح فى عصره من مؤلفين وممثلين، وذلك لعدم اقتناعه بسيطرة التقاليد الميلودرامية، وسيادة عنصر الإبهار السوقى فى ذلك الوقت. ولكن ما إن رحل (بايرون) إلى أوروبا، واستقر فى

إيطاليا، بعيدًا عن المسرح الانجليزى، حتى انطلقت ملكاته الإبداعية، فكتب سبع مسرحيات تمثل كل منها تجربة جديدة فى الشكل المسرحى، وترهص بتطور فى أساليب العرض المسرحى.

ومن ناحية أخرى، نجد عددًا من الكتاب كان للتقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم أكبر الأثر فى توهج موهبتهم المسرحية. ولعل أشهر هؤلاء الكتاب هما (شكسبير) فى انجلترا، وسعد الدين وهبة فى مصر. لقد أسعد الحظ (شكسبير) بالعمل مع فرقة مسرحية متفاهمة، فى ظل تقاليد مسرحية مرنة ولينة، بحيث جاء إبداعه يحمل روح الجماعة المتجانسة. وليس من المستبعد أن كل فرد فى الفرقة كان يشارك بالرأى والمشورة لصالح الفرقة فى النهاية، وربما لهذا السبب لم ينظر (شكسبير) إلى أعماله باعتبارها نتاجًا فرديًا، ولم يقم بجمعها ونشرها كمؤلفات فى حياته، رغم شهرته ويسر حاله. وأظن أن شكسبير ما كان ليبدع تلك الأدوار التراجيدية الرائعة من عطيل إلى ماكبث إلى لير إلى هاملت لو لم يكن الله قد قيض له ممثلاً وزميلاً وصديقًا فى عبقرية (ريتشارد بيربدج) الذى كان قادرًا على تجسيد أية شخصية يتصورها (شكسبير).

وبنفس الصورة، ولكن ربما بدرجة أقل، كان لتعاون سعد الدين وهبة مع فرقة المسرح القومى فى الستينات، التى كانت تضم مواهب فذة مثل السيدة سميحة أيوب، والسيدة رجاء حسين، والأساتذة عبد الفتاح البارودى، وشفيق نور الدين، ومحمد الدفراوى، وغيرهم – كان لتعاونه

مع هذه الفرقة أكبر الأثر فى إلهامه **سكة السلامة** و **كوبرى الناموس** **بعد السبنسة**، أضف إلى ذلك أن المناخ العام الذى كانت تسوده روح الثورة والتجديد، مع الميل العام نحو الواقعية الاشتراكية، كان مناخًا ملائمًا لنمو موهبته وازدهارها.

على من يتناول العمل الدرامى بالتفسير إذن أن يحاول قدر الطاقة الإلمام بطبيعة المناخ السائد، وتقاليد العروض المسرحية فى عصر الكاتب، مهما آمن بخلود الأعمال الفنية وانفصالها عن الواقع. فالعمل الدرامى نتاج عصر وكاتب، وهو تفسير كاتب لعصره، يصيغه فى رموز لغوية وحركية، وقد تفسر فيما بعد فى ضوء جديد، ولكن تظل دائمًا أبدًا تحمل بعضًا من دلالاتها القديمة.

ذكرنا من قبل أن العمل الأدبى يحقق معناه من خلال مرحلتين من التفسير: الأولى، يقوم بها المؤلف، الذى يترجم تجربته إلى رموز لغوية يعتقد أنها تفسر معنى التجربة (ووضحنا الفرق بين الكاتب الأدبى والمؤلف المسرحى). والثانية، هى مرحلة القراءة التى يقوم بها المتلقى دون وسيط، فيعيد ترجمة شفرة المؤلف إلى تجربة. ولكن العمل المسرحى يختلف عن العمل الأدبى فى أن قارئه الأول هو المخرج أو الممثل الذى سيقوم بترجمته، أو بمعنى أصح، ترجمة تفسيره له إلى عرض مسرحى، يقوم المتفرج بدوره بتفسيره. وقد يظن القارئ أننا ابتعدنا هنا عن فكرة خلود الأعمال الأدبية التى بدأنا بها، ولكن الأمر ليس كذلك، إن إدراك

طبيعة العمل الدرامى أساسى فى تحديد مفهوم مقنع للخلود فى ضوء نسبية المعنى.

إن النص الدرامى يصل إلى المتلقى عبر وسيط هو العرض المسرحى. والعرض المسرحى هو ترجمة وتفسير لنص درامى. أى إننا حين نشاهد عرضًا مسرحيًا فإننا فى حقيقة الأمر نشاهد قراءة أو تفسيرًا للنص الدرامى الذى يقوم عليه العرض المسرحى. إنك حين تذهب لمشاهدة مسرحية (لشكسبير) مثلاً، فإنك تشاهد فى حقيقة الأمر ترجمة المخرج وتفسيره لنص (شكسبير) – أى إنك تشاهد نسقًا من الرموز والإشارات التى صاغها (شكسبير) فى ضوء عصره، كما فسرها المخرج والفرقة التمثيلية فى ضوء عصرهم.

ولا يقتصر الأمر على هذا. فتفسير المخرج أو الفرقة يخضع إلى حد كبير إلى النظم الإشارية الحضارية السائدة فى العصر، من تقاليد ملبس، ومعمار، وتعبير، وأسلوب تخاطب أو تعامل، وتقاليد استقبال مسرحية (كالصمت فى مواقع معينة والتصفيق فى مواقع أخرى وتحية الممثل عند دخوله – وهى تقاليد تختلف من بلد إلى آخر). وأذكر كيف تملكنى الحرج عند مشاهدتى لأول مسرحية فى انجلترا إذا انطلقت فى التصفيق بعد مشهد مؤثر لأفاجأ بنظرات الازدراء تحيطنى من كل جانب. فقد تسمح النظم الحضارية فى مجتمع ما بالتقبيل على المسرح، أو ظهور ممثلة عارية، وقد يرفض هذا مجتمع آخر. ولن يفيد إصرار المؤلف فى هذه الحالة

على أن القبلة أو العرى مثلاً جزء أساسى من المعنى الذى يريد إيصاله للمتفرج.

إن دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة، والإخراج المسرحى، والنظم الحضارية على مر العصور، تحتاج إلى عدد من الكتب التفصيلية. وكل ما نستطيع قوله فى هذا المجال الضيق، هو التأكيد على ضرورة أن ينتبه المخرج والقارئ إلى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم بالتقاليد الدرامية الأدبية السائدة من ناحية، وبتقاليد العروض المسرحية المتعارف عليها من ناحية أخرى، والأعراف الحضارية السائدة من ناحية ثالثة. فقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة ما مع التقاليد المسرحية السائدة، وقد يختلف، وقد يحدث ازدهار فى مجال الأدب الدرامى المكتوب، وتخلف فى مجال الأساليب المسرحية، مما ينتج عنه إساءة ترجمة العمل الدرامى وتفسيره مسرحيًا. وعلى القارئ دائمًا العودة إلى النص المكتوب لقياس درجة التحقيق المسرحى فى ضوء إمكانيات النص، ولمقارنة تفسيره هو للنص بالتفسير الذى قدمه العرض.

وعندما يعود القارئ لنص درامى مكتوب، أو عندما يقترب مخرج من نص درامى، يواجه كلاهما مشكلة التفسير - أى ترجمة الرموز اللغوية إلى معنى. والتفسير أساسًا هو إيجاد أو تحديد إطار الدلالة الذى سيتم فى ضوئه فهم الرموز اللغوية والإشارية التى تُكوِّن النص المكتوب، ثم ترجمتها مسرحيًا - فى حالة المخرج - فى مرحلة تالية.

وتحديد إطار الدلالة هذا ليس بالأمر الهين. فإذا كان النص معاصرًا، فقد يختار المخرج أو القارئ أن يفسره فى إطار العقائد والفلسفات والنظم الإشارية السائدة. وعادة ما يحدث هذا فى مراحل الاستقرار التاريخى - أى تلك التى تستقر فيها المفاهيم. ولكن، يحدث أحيانًا، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة، أن يوجد فى المجتمع الواحد أكثر من إطار مرجعى واحد للتفسير، فنجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة، التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى ضوء رؤيته للعالم، وأن يحتكر الكلمات المتداولة لصالحه - كأن يحاول تيار مثلاً أن يجعل من تفسيره الخاص لكلمة عامة - مثل العدل - التفسير الوحيد المنطقى. والعدل كما نعرف جميعًا يختلف تفسير مفهومه فى الفكر الرأسمالى عن مفهومه فى الفكر الاشتراكى، أو الإسلامى، أو المسيحى. فإذا حدث أن تزاملت هذه التيارات فى مجتمع واحد، فى فترة تاريخية واحدة، انعدمت الدلالة اليقينية، والمفهوم الواضح المشترك، وأصبحت كلمة العدل كلمة مطاطة، أو رمزًا زئبقيًا يفتقر إلى الدلالة الواضحة.

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم، وقد يختلف؛ وقد تتفق رؤيتهما معًا مع الرؤية السائدة - إن وجدت - وقد تختلف. وفى مثل هذه الظروف، عادة ما تطغى رؤية المخرج على العرض مهما حاول أن يتوخى الموضوعية، وعادة ما يفرض فكره على العمل - ولو

حتى بصورة لا واعية – باعتباره إطار الدلالة الذى يفسر ويفهم النص، بل ويرى العالم من خلاله.

ولكن فى فترات التحول والقلقلة الفكرية، لا يستطيع المخرج أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته – أى وفق إطار الدلالة الخاص به – سوف يصل إلى المتفرج بالصورة التى يريدها، فالمتفرج أيضًا يأتى إلى المسرح حاملاً معه رؤيته وفكره – أى إطاره الدلالى الذى سيفسر فى ضوئه العرض. وقد يفسر العرض تفسيرًا مخالفًا لفكر المؤلف والمخرج، وقد يسقط عليه من واقعه المعاش تفسيرًا جديدًا.

وربما كانت هذه المشكلة – مشكلة تعدد وتصارع أطر الدلالات فى مجتمعنا اليوم – هى السبب الرئيسى لموجة المباشرة والتقرير التى تجتاح المسرح الآن. وربما كانت أيضًا خلف شيوع كلمة «الإسقاط»، والاهتمام الشديد بها بين النقاد ودارسى المسرح بصورة لم يسبق لها مثيل فى أى مجتمع أو حقبة تاريخية.

إن الإسقاط أو الإحالة – بمعنى إيجاد علاقة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين الواقع المعاش – وُجد منذ أن وُجد المسرح، وهو جزء لا يتجزأ من ذلك الجدل بين الفن والحياة الذى تناولته من قبل. وما يسمى بالإسقاط السياسى هو فرع من الإسقاط يظهر عادة بدافع الاحتجاج فى عصور القمع السياسى والرقابة المتشددة. وقد استشرى هذا النوع من

الإسقاط فى المسرح الإليزابيثى مثلاً، وكان من المألوف أن يذهب المؤلف إلى السجن بعد عرض المسرحية. ولكن لم يحدث أن تملكت هذه الفكرة وسطًا مسرحيًا كما يحدث هنا الآن.

وأظن أن السبب لا يعود إلى شدة الرقابة – ولو أن هذا عنصر هام – بقدر ما يعود إلى تضارب التيارات الفكرية وتخبطها، وعدم وضوح الرؤية. إذ حين ينتفى إطار الدلالة الواضح المشترك، يحاول كل تيار فكرى أن ينظر إلى العمل الفنى باعتباره دعوة لصالحه وإسقاطًا لرؤيته. كذلك يصبح رد العمل الدرامى إلى وقائع محددة ومعروفة للجميع، أو شخصيات أو فترة بعينها، هو أسهل وسيلة للتفسير. وغنى عن الذكر أن النوع الأخير من التفسير هو أبسطها وأكثرها تسطحًا.

هذا إذا تعرض المخرج أو القارئ لنص درامى معاصر. أما إذا تناولا بالتفسير نصًا كُتب فى عصر سابق، فقد يختارا أن يلتزما بإطار الدلالة اللغوية السائد فى عصر الكاتب، أو بفلسفته وآرائه – إذا كانت معروفة – بحيث يتم تفسير وحدات المعنى فى العمل الدرامى وفق رؤية الكاتب من ناحية، ووفق المفاهيم الاجتماعية والفلسفية والفنية المتاحة فى عصر الكاتب، ونظمه الإشارية (من ملبس وديكور وأسلوب تخاطب)، وبحيث يتم استثناء المفاهيم التى اكتسبها الرمز اللغوى بعد هذا العصر.

وقد يختار المخرج أو القارئ أن يتعامل مع الرموز اللغوية والحركية التى تُكوِّن النص الدرامى من منطلق مبدأ جدل الدلالات للرمز اللغوى والإشارى الواحد، بحيث يصبح الرمز اللغوى والإشارى حقل صراع لعدد من المفاهيم التى تنتمى إلى أصول حضارية وعقائدية مختلفة. أى أن المخرج أو القارئ هنا يحتفظ فى تفسيره ببعض عناصر المحيط الفكرى لكاتب النص وعصره، وينشئ جدلاً بينها وبين الفلسفة السائدة فى عصره الحاضر، أو رؤيته الخاصة للعالم، بحيث ينتجُ عن هذا الجدل أن يتكون إلى جانب نسق الدلالة التاريخى للنص، نسق إضافى من الدلالات المعاصرة، يمكن أن نطلق عليه اسم النص التحتى أو (Sub–text).

ولعل أكثر كاتب تعرض لهذا النوع من التناول الجدلى من قِبَل المخرجين فى جميع بلاد العالم، وفى عصور مختلفة، هو (وليام شكسبير) – الذى أصبح خالدًا لهذا السبب، فقد فُسِّرت أعماله فى ضوء الفلسفة الاشتراكية، والوجودية، وفى ضوء النظرية الليبرالية، ونظريات (فرويد) و(يونج) فى علم النفس، وعلم الأنثروبولوجيا، وفى إطار التيارات الثورية المعاصره فى عدد من البلاد.

وعلى سبيل المثال، حاول المخرج الفنان (فهمى الخولى) فى مصر أن يقدم قراءة جدلية معاصرة لمسرحية تاجر البندقية، مزج فيها رؤية عصر (شكسبير) لما يمثله (شايلوك) – البطل اليهودى المرابى البخيل – برؤية عصرنا ومجتمعنا لما أصبح يمثله هذا اليهودى. فبينما احتفظ ببعد النظرة

الإليزابيثية المسيحية فى المسرحية، كما قدمها لنا – تلك النظرة التى كانت تلفظ اليهودى، باعتباره من أمة قاتلى المسيح، وعلى أساس اقتصادى، باعتباره مسيطرًا على رأس المال فى أوروبا، وممتصًا لدمائها آنذاك – نجد أن (فهمى الخولى) قد أضاف إلى قراءته وتنفيذه للمسرحية إطارًا آخر للدلالة، هو إطار الصراع العربى الصهيونى، وأعطى المسرحية بذلك بعدًا سياسيًا معاصرًا.

وقد يحاول المخرج فى تفسيره للنص أن ينفى تمامًا إطار الدلالة التاريخى، ويستبدل به إطاره الفكرى الخاص، أو الإطار الفكرى السائد فى مجتمعه، بحيث يصبح العرض حاملاً لرؤية جديدة، حتى ولو اضطره ذلك إلى حذف أجزاء من النص، واستخدام ديكورات وملابس عصرية، وذلك حتى يقنع المتفرج بأن الإطار الدلالى الذى يطرحه هو الإطار الوحيد الممكن لتفسير النص. وقد حدثت مثل هذه المحاولة فى بعض عروض مسرحية تاجر البندقية فى انجلترا، فحاول المخرجون ترجمة (شايلوك) إلى رمز لاغتراب الإنسان الغربى المعاصر فى مجتمع يناصبه العداء، مع الإقصاء التام للبعد الدينى والاقتصادى لهذه الشخصية.

كذلك حدثت محاولة مماثلة، فى عرض طلابى لمسرحية الملك لير فى جامعة (ساسكس) (Sussex)، إبان دراستى بها فى أواخر الستينيات، وبالتحديد عام ١٩٦٩ – أى فى قمة تلك الفترة التى شهدت موجة الثورة الشبابية الجامحة على المؤسسات الاجتماعية الموروثة، والتى تجلت فى تيار

التحرر الجنسى والأخلاقى الشديد، وظهور الجماعات الخارجة على المجتمع، والرافضة لكل التقاليد، مثل الهيبيز وغيرهم، وبعد ثورة الطلاب فى باريس عام ١٩٦٨، وغزو روسيا لتشيكوسلوفاكيا فى نفس العام، الذى نتج عنه طوفان من الاحتجاج وطلب اللجوء السياسى من جانب الطلاب التشيك فى جامعة (ساسكس). حدثت هذه المحاولة الجريئة والغريبة فى تفسير مسرحية الملك لير، حين قدمت مجموعة من طلاب الجامعة رؤية جديدة للمسرحية، فسرتها فى ضوء اللحظة الحاضرة آنذاك، بكل ضغوطها وتوتراتها، فجعلت من (الملك لير) ومن وزيره (جلوستر) - باعتبارهما رأس الطبقة الحاكمة والأبوين الوحيدين فى المسرحية - رمزًا للطغيان والظلم والفسق العشوائى (الأبوى والاجتماعى والسياسى)، وجعلت من الابنتين العاقتين - (ريجان) و(جونريل) - رمزًا لثورة الشباب الجامحة ورغبته فى نفض القيود الموروثة - عاطفية كانت أم أخلاقية - فاقترب العرض من روح المسرح التعبيرى فى العشرينيات، الذى سيطرت عليه فكرة قتل الأب، كرمز لفكرة التحرر من طغيان الماضى وكبْته . بل إن الفرقة بالغت فى ترجمتها المعاصرة للنص، فجعلت من (الملك لير) صنوًا للدولة الاستعمارية المتسلطة، التي تمنح الدول الصغيرة، التي ترزح تحت طغيانها، استقلالاً مزيفًا، مشروطًا بالطاعة والولاء، ومكبلاً بالاتفاقيات التى تضمن استمرار سيطرة الدولة الكبيرة على الدولة الصغيرة، بحيث يغدو الاستقلال صوريًا بحتًا. أى أن الفرقة جعلت من (الملك لير) رمزًا للسلطة السوفيتية التى قهرت الشعب التشيكوسلوفاكى، والمجرى من

قبله – رغم انتمائهما إلى نفس النظرية العقائدية – أى إلى نفس الأسرة مثل (جونريل) و (ريجان) – بدعوى تصحيح المسار الاشتراكى.

ورغم جدة وطرافة العرض، وحيويته، التى جعلت المتفرج ربما لأول مرة يتعاطف مع (جونريل) و (ريجان)، ويشعر بالتشفى تجاه معاناة (لير)، وبالازدراء تجاه مشاعر (كورديليا)، ويرى فى المهرج شيئًا أشبه بالمخابرات الأمريكية، أو بالعقل المدبر المفكر للاستعمار بصوره المختلفة (فالمهرج يسخر من سذاجة الملك فى المسرحية لأنه فرَّط فى سيادته المطلقة) – رغم قلب الموازين هذا، إلا أن العرض فى نهاية الأمر تجاهل عن عمد أجزاء هامة فى المسرحية، واضطر إلى حذف العديد من المشاهد التى لا تتفق مع الرؤية العامة التى يقدمها. وهذا النوع من التفسير للنصوص المسرحية، رغم حيويته وفعاليته، يعد تزييفًا إلى حد كبير، إذ إنه يستخدم النص كمُوصِّل لرؤية جاهزة، ولا يستنبط الرؤية من خلال الإبحار فى النص ذاته.

ومن العرض السابق لمشكلة الخلود بكل ملابساتها، وفى علاقتها بنسبية التفسير، نخلص إلى النتائج التالية :

١ – ضرورة الحذر فى معاملة النصوص الدرامية المعروضة باعتبارها مرآة شفافة لرؤية كاتب النص، وعدم إغفال دور المخرج والممثلين والفنيين باعتبارهم مفسرى النص.

٢ – إن العمل الدرامى هو فى أحد تعريفاته جماع قراءاته المختلفة على مر العصور.

٣ – إن الإلحاح المستمر يلعب دورًا هامًا فى فرض بعض الأعمال الدرامية على وجدان الإنسانية، فيعاد ترجمة رموزها وتفسيرها من زمن إلى آخر.

٤ – إن العمل الفنى الخالد ليس ذاك الذى يعالج ثابتًا، لا متغيرًا، يُطلق عليه اسم النفس الإنسانية أحيانًا، أو العواطف البشرية الخالدة أحيانًا، بل هو العمل الذى يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة، التى تتم داخل أطر عقائدية مرجعية مختلفة، فى عصور مختلفة .
أى إن العمل الفنى الخالد : هو ذاك الذى يستمر فى جدله الدينامى مع الحياة والواقع والتاريخ، ومع التغيرات التى تطرأ من عصر إلى عصر.

ملحوظة :

تعد الدراسة السابقة بعنوان، المسرح بين الإرسال والتلقى، امتدادًا وتطويرًا لهذه الدراسة. ومن ثم، سيجد القارئ قدرًا ملموسًا من التناص بين الدراستين. ولقد آثرت ألا أدمج الدراستين فى دراسة واحدة، وذلك حتى تحتفظ كل دراسة بالمنظور الذى تتبناه، وتؤكده فى عنوانها ؛ لكنهما منظوران متكاملان فى نهاية الأمر.

المسرح بين الضحك والكوميديا احتفالية تصالحية ؟ أم كرنفالية تفكيكية

١ - حول نظريات الضحك :

١ - ١ : الضحك ومثيراته :

الضحك فى أبسط تعريف هو رد فعل تلقائى لاستثارة عقلية مثل النكتة، أو جسدية مثل الدغدغة؛ وهو رد فعل تشترك فيه خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه، مع الجهاز الصوتى والتنفسى للإنسان.

وقد ظلت طبيعة الاستثارة التى تفجر هذا النشاط العضلى المُركَّب موضع اهتمام الفلاسفة والمفكرين والنقاد وعلماء النفس على مر التاريخ، بدءًا (بأفلاطون) و (أرسطو) ومرورًا بسير (فيليب سيدنى) و(توماس هوبز) و (كانط) و (شوبنهاور) و (فرويد) و (برجسون) وانتهاءً بـ (لاكان) و (آرثر كوستلر) وغيرهم من منظرى الضحك فى القرن العشرين.

ورغم اختلاف وتباين منطلقات وأهداف كل فيلسوف أو مفكر فى

تناوله لظاهرة الضحك، فإننا نستطيع أن نُقسِّم نظريات الضحك إلى قسمين متمايزين، أحدهما يرى في الضحك تعبيرًا عن الشعور بالتفوق، والآخر يرى فيه تعبيرًا عن إدراك الشذوذ والتناقض. وبينما تركز نظريات القسم الأول على الشعور بالقوة والتميز. على الآخرين كمنبع لظاهرة الضحك، ترى نظريات القسم الثاني أن الضحك يتولد من التوظيف الشاذ أو اللا اعتيادى للكلمات والمفاهيم، وطرحها فى مقابلات أو علاقات فجائية، نقبلها لحظيًا وبصورة مؤقتة.

ويلخص لنا الفيلسوف (توماس هوبز) تَوجُّه نظريات القسم الأول حين يقول :

«إن الشعور المفاجئ بالعظمة، هو العاطفة التى تسبب تلك التقلصات العضلية، التى نسميها بالضحك. ويسبب الضحك إما فعل فجائى يأتى به الإنسان، فيشعره بالتميز والتفوق، ويدخل السرور على قلبه، وإما إدراك مفاجئ لملمح شائه فى شخص آخر، يدفع الإنسان إلى تهنئة نفسه، لخلوِّه منه، عن طريق الضحك الفورى »[1].

ولا يخفى على القارئ اقتراب هذا المفهوم من تفسير (أفلاطون) للفكاهة والضحك فى حوارية فيليبوس [Philebus]، ومن نظرية (برجسون) عن الضحك فى كتابه Le Rire، عام ١٩٠٠، وأيضًا من نظرة سير (فيليب سيدنى) إلى الضحك باعتباره نشاطًا انتقاديًا تقويميًا،

كما جاء في مقالته دفاع عن الشعر (١٥٩٤).

ورغم تركيز (فرويد) على قيمة التنفيس عن المكبوت، في تحليله لعلاقة «النكات» باللاوعي، في كتابه الشهير الذي يحمل هذا العنوان، إلا أن هذا التحليل لا يخلو من فكرة الشعور بالتفوق. ففي الفصل الخامس من الكتاب – المعنون «النكات كعملية اجتماعية»، يلخص (فرويد) نظريته عن النكته، باعتبارها عملية تسمح للنفس بممارسة سلوكياتها المكبوتة، عن طريق التلاعب بالكلمات والأفكار، ويخلص إلى أن المرء «حين يحكي نكته لآخر، فإنه يحقق بذلك أهدافًا عدة : فهو أولاً يختبر بنفسه، وبصورة موضوعية، نجاح نكتته، ويتأكد من ذلك ؛ وثانيًا يكمل متعته من خلال رد فعل الآخر، الذي ينعكس على الذات ؛ وثالثًا – في حالة رواية نكته لم يبدعها الشخص نفسه – يعوض الإنسان ما فقده من متعة نتيجة عدم جدة النكتة»[٢].

وعلى الطرف الآخر من نظريات « التفوق »، يلخص لنا الفيلسوف الاسكتلندي (بيتي) [Beattie]، عام ١٧٧٦، النظريات التي تربط بين الضحك وإدراك الشذوذ والتناقض حين يقول إن الضحك ينبع : «حين نرى عناصر ومواقف متناقضة ومتنافرة، وقد اتحدت فجأة في تكوين أو تجميع مُركَّب»[٣] ويتبنى الفيلسوف (شوبنهاور) نظرة مماثلة حين يقول : « ينبع الإحساس بالفكاهة والسخرية دائمًا من إدراج شيء ما، بصورة غير متوقعة، تحت مفهوم أو تصور يختلف عن طبيعته في بعض جوانبها»[٤].

ولا تزال أصداء هذه النظرة إلى الضحك تتردد حتى يومنا هذا، وإن تناولها النقاد المحدثون بمناهج أكثر حداثة، وفى إطار علم الدلالة، كما يتضح لنا إذا تصفحنا كتاب (آرثر كوستلر) **الفعل الإبداعى**[٥]، أو كتاب **لغة الفكاهة** (لوالتر ناش)(٦)، أو **منطق العبث** (لجيرى بالمر)[٧].

١ - ٢ : الضحك - دلالاته وآثاره :

وسواء اتفقنا مع الفريق الذى يَردُّ ظاهرة الضحك إلى إدراك لتشوه فى الآخر، يفجر شعورًا بالتفوق، أو إلى إدراك تناقض ما، يولِّد إحساسًا بالدهشة والصدمة المؤقتة، فالضحك فى كلتا الحالتين يعتمد على وجود مفهوم عام لما يمثل «السوى»، و «الطبيعى»، و «المُتَّسق» - أى على معرفة مُتمرِّسة بالنظام «المعرفى/الأخلاقى» السائد، أو بالأيديولوجيا المهيمنة - فى مفهوم «بيير ماشيرى».

إن هذا الارتباط الشَرطى بين الضحك وبين النظام «المعرفى/ الأخلاقى» السائد - الذى يحدد «الاتساق/الاستواء» - هو ما يجعل من الضحك ظاهرة اجتماعية معرفية هامة، وما يجعل من الكوميديا نشاطًا اجتماعيًا جماعيًا، له دلالات وآثار خطيرة. ويتضح لنا هذا إذا انتقلنا من مسببات الضحك إلى آثاره. وقد تناولتْ النظريات والآراء التى سبق أن أشرت إليها هذه الآثار صراحة أو ضمنًا، ونستطيع أن نجملها فيما يلى :

١ - المتعة النابعة من الشعور بالتفوق والتميز.

٢ - المتعة النابعة من التنفيس عن المكبوت، والخرق المؤقت

للتابوهات.

٣ - المتعة النابعة من الإحساس بالطرافة، أو الدهشة، أو الصدمة من تغير مفاجئ مؤقت فى أنسقة الدلالة السائدة.

وتنبنى هذه الآثار على مجموعة من الثنائيات المتعارضة : ففى حالة المتعة النابعة من الشعور بالقوة والتميز، تبرز ثنائية «العدوانية/ التقويم» ؛ فالإحساس «بالقوة/التميز/الاستواء» لا يمكن أن يتحقق إلا فى وجود آخر «ضعيف /غير متميز/شائه». ويعد الضحك هنا ضربًا من العدوان عليه، ومحاولة إزالته، أو تقويمه، لصالح مفهوم الاستواء.

وفى حالة متعة التنفيس عن المكبوت، تبرز ثنائية «الحرية/ الخضوع»، فالضحك هنا ثورة على القيود، وإعلان حرية، لكنه فى نفس الوقت اعتراف ضمنى بقوة هذه القيود وسيادتها ؛ فهو خرق مؤقت لما «يَصحُّ»، وتأكيد «لصحته».

وتطرح متعة الشعور بالطرافة أو الدهشة ثنائية «الرفض/ القبول». فالضحك هنا يتضمن اعترافًا ضمنيًا بأن خرق قوانين اللغة، أو أنسقة الدلالة عامة، هو شيء مقبول لفترة عابرة، لا باعتباره عرفًا جديدًا.

وتطرح هذه الثنائيات المبنية فى ظاهرة الضحك تساؤلاً هامًا حول

«سلبية» أو «إيجابية» ظاهرة الضحك فى الحياة عامة، وفى المسرح خاصة. وفى قول آخر : هل يمكننا اعتبار الضحك سلاحًا إيجابيًا يساهم فى تغيير الحياة إلى الأفضل؟ أم إنه «ثورة» مؤقتة، أو «خروج» مؤقت على «الأيديولوجيا»، حصيلته النهائية تكريسها ؟

ويزداد هذا السؤال خطورة وإلحاحًا فى ضوء ملمحين أساسيين فى ظاهرة الضحك، أولهما : هو الصفة العارضة لما يثير الضحك ؛ فالمَشَاهد أو المنطوقات التى تثير الضحك تطرح التناقضات والتشوهات باعتبارها «شذوذًا مؤقتًا» لا واقعًا قائمًا دائمًا. وقد أشارت (سوزان بيردى) إلى هذا الملمح حين أكدت أن شرطًا أساسيًا من شروط تَحَقُّق الفكاهة أو النكات هو ألا تترتب عليها نتائج فعلية تمس الواقع أو الإنسان[٨]. إننا لا نضحك من الأمور التى تمثل تهديدًا فعليًا لنا، أو خطرًا علينا، إلا بعد انحسار الإحساس بالخطر أو التهديد. وإذا استطعنا أن نضحك منها فيما بعد، فإن ذلك يعنى أنها قد «انفصلت» عن حياتنا وواقعنا. وفى ضوء هذا «الانفصال»، أو «البُعد» الشَرطى عن الواقع الفعلى المعاش فى ظاهرة الضحك، هل يمكننا توظيف الضحك كسلاح لتغيير الواقع؟

ويرتبط المَلمحُ الأساسى الثانى فى ظاهرة الضحك بالملمح الأول. فإذا كان الأول يشترط ألا يمس خطر التناقض أو التشوه واقع الإنسان، فإن الثانى يشترط ألا يثير التناقض أو التشوه تعاطفه. لقد وصف أحد علماء النفس (وفى ظنى أنه كان الأمريكى وليام ماكدوجال) — وصف

الضحك بأنه مضاد حيوى، اخترعه الإنسان لمقاومة نزعة التعاطف مع آلام البشر، التى قد تولد الكآبة إذا زادت عن حدها. ويؤكد (جيرى بالمر) هذا الشرط حين يتحدث عن ضرورة ما أسماه «بالعزل الكوميدى» [Comic insulation]، ويقصد به افتراض وجود طبقة عازلة تحول دون حدوث أى خطر حقيقى فعلىّ لضحية الفكاهة، أو موضوع الضحك(٩). فسقوط صخرة على شخصية نتعاطف معها فى نص درامى واقعى لا تثير ضحكنا بالمرة، ليس فقط لأننا نخشى عليها من الأذى، ولكن لأننا أيضًا نصدق لحظيًا – فى إطار النص الواقعى (الذى يخفى حقيقته المصنوعة) – أن أذى «حقيقيًا» سيلحق بها. والعكس صحيح فى حالة النصوص الكوميدية. وإذا كان الضحك لا يتحقق إلا فى حالة هذا «العزل» عن الإحساس بالخطر، إزاء أنفسنا أو الآخرين، ألا يؤكد هذا انفصاله الشَرطى عن الواقع؟ ويطرح السؤال نفسه مرة أخرى حول سلبية وإيجابية الضحك، وحول آثاره على جمهور المسرح. ولنحاول الآن الإجابة على هذا السؤال.

٢ - الضحك وخلخلة الخطاب السائد :

٢ – ١ : الضحك كوسيلة لتأكيد الفاعلية الإنسانية :

يعتمد الضحك – سواء حدث تلقائيًا فى الحياة إزاء ظاهرة ما، أو حدث نتيجة عملية «إضحاك» متعمدة – كما أسلفت – على خرق مؤقت لقواعد إنتاج الدلالة السائدة، يتضمن اعترافًا بها فى نفس اللحظة،

وتأكيدًا للسلوك الصحيح السائد فى المجتمع. هل يعنى هذا «الخرق/ الاعتراف» خضوعًا وتكريسًا للخطاب السائد؟ أم هل يمكننا القول بأنه يضع المشاركين فى الضحك فى موقع السيادة والتحكم بالنسبة له؟

تؤكد لنا (بيردى) فى دراستها التى أشرت إليها آنفًا أن الضحك - والقدرة على الإضحاك، والمفاكهة، وتبادل النكات - ترتبط ارتباطًا شرطيًا بالتمكن التام من اللغة - بمفهومها الواسع، الذى يضم كل أنظمة العلامات فى أى مجتمع. فدون هذا التمكن لا يستطيع الإنسان إدراك التناقض أو الخلل حين يحدث، أو إحداثه عمدًا، ويستحيل الضحك. وعند ممارسة عملية الخروج على قوانين «اللغة» (أو ما أسماه عالم النفس الفرنسى (لاكان) بالنظام الرمزى - Symbolic Order)، ثم العودة إليها، يتولد الإحساس بالفاعلية الإنسانية القصوى - أى بالذاتية [Subjectivity] .

وينبع هذا التأكيد للفاعلية الإنسانية فى عملية الضحك من إدراكنا لتمكننا من القاعدة المُنظِّمة للغة (أو أنظمة الدلالة)، وقدرتنا على خرقها. فإذا كانت قاعدة اللغة وفق عالم اللغويات (فرديناند دوسوسير) هى «التماثل/الاختلاف»، التى تفرض قانون تحديد مدلول واحد لكل دال واحد على التوالى، فإن الفكاهة تعتمد بالدرجة الأولى على خرق هذا القانون، وتطرح - مثلها فى ذلك مثل الشعر - استخدامًا خاصًا للغة، أو أنظمة العلامات، يعتمد على طرح مدلولات مختلفة لدال واحد (كما

يحدث فى اللعب على الألفاظ)، أو دوال متعددة لمدلول واحد فى نفس اللحظة (كما يحدث حين تتحول «بورشيا» مثلا فى مسرحية تاجر البندقية من امرأة مدلولها «بورشيا» إلى امرأة ورجل مدلولهما «بورشيا»)(١٠).

ألا يمكننا القول فى ضوء هذا بأن الفكاهة تستطيع عن طريق هذا الخرق المستمر لقانون إنتاج الدلالة أن تخلخل قواعد الخطاب السائد، مما قد ينتج عنه فى المدى البعيد خلخلة الأيديولوجيا المهيمنة، وفضح التناقضات التى تحاول أن تخفيها ؟

٢ - ٢ : الضحك ومفهوم «الكرنفال» عند (باختين) :

يستند مفهوم الكرنفالية [Carnival – the Carnivalesque] عند الناقد الروسى (ميخائيل باختين) إلى مفهومه عن اللغة، باعتبارها حقل صراع لمنطوقات متعددة [Heteroglossia]، أو أفعال كلام، يسعى كل منها إلى فرض معنى معين على الكلمات المتداولة. فاللغة عند (باختين) يعاد إنتاجها مع كل استخدام فى موقف محدد، إذ أن الموقف، أو السياق، هو الذى يختار دلالة معينة وسط دلالات عديدة، كما أن إيقاع الحديث ونبرته يضفيان على اللغة خصوصية عالية. ووفق هذا يصبح سياق المنطوق - أو ما يسميه (باختين) بالتيمة [theme] - هو عنصر التفرد، وليست الجمل ذاتها. وكما يرتبط المنطوق [utterance] بالسياق، فإنه يرتبط أيضًا بقائله، ذلك أن النَفْس [psyche] عند (باختين) ليست جوهرًا كامنًا فى الفرد، منفصلاً عن اللغة، بل كيانًا يتخطى حدود الكائن الحى، أى

كيانًا اجتماعيًا يتغلغل فى الكيان الحىّ لكل فرد[١١].

وفى تحليله للنصوص الكلاسيكية، وخاصة روايات (رابيليه)، استلهم (باختين) الاحتفالات الموسمية القديمة، التى كان يتم خلالها خرق الأعـراف، وقلب المواضعات السائدة، وتبادل الأدوار لفترة محددة، وأسس عليها فكرة «النص الكرنفالى»، الذى تتعدد فيه الأصوات وتتجاور، دونما تراتبية، مما يفضى إلى خلخلة الخطاب السلطوى السائد، وفضح تناقضات الأيديولوجيا، باعتبارها بناءً وهميًا، يخفى أكثر مما يظهر، ليطرح صورة متسقة للعالم[١٢].

ولم يكن غريبًا أن يهتم «باختين» بالفكاهة والضحك فى كتابه عن (رابيليه) - رابيليه وعالمه ؛ فالضحك والفكاهة يشبهان «الكرنفال» فى قلبهما للمواضعات السائدة لفترة مؤقتة، وفى قدرتهما على الخرق المؤقت لقانون إنتاج الدلالة، وفى الانفصال المؤقت عن الواقع، واقتناص سلطة الخطاب لفترة، أو خلخلة الخطاب السائد على أقل تقدير.

وإذا كان قلب المواضعات السائدة فى الكرنفال يساعدنا على التحرر من إسارها لفترة، مما يجعلنا نتشكك فى اعتيادية الأنظمة التراتبية، والأدوار الاجتماعية، وسلطتها، وكذلك فى النظرة إليها باعتبارها قوانين طبيعية، أو حقـائق أزلية، إلا أن حـدوث هـذه الاحتفاليات الكرنفالية

فـي أوقات ومناطـق معينة، يحددها النظام، قد يجعل البعض يتشكك في فاعليتها.

وقد يسأل سائل : هل ستساعدنا على التحرر فى المدى الطويل، أم أنها تساهم فى التنفيس الذى يضمن استمرار الأنظمة؟ وتعتمد إجابة هذا السؤال على قوة السلطة النفسية لرؤية العالم السائدة، ومدى تغلغلها فى نفوس المشاركين فى الكرنفال. فالكرنفال قد ينتهى بعودة كل شخص سلميًا إلى قواعده، وقد ينتهى – كما حدث فى أحيان كثيرة – بالشغب والاضطرابات.

وينطبق ما قلناه عن الكرنفالية على الفكاهة أيضًا. فالفكاهة – كنمط من أنماط إنشاء المعنى يخالف النمط السائد – تجادل القيود النفسية والثقافية وتحاورها. والفكاهة بهذا المعنى تصلح لأن تكون وسيلة لتحقيق درجة من التوافق والمصالحة مع الخطاب السائد، كما تصلح أيضًا كوسيلة لخلخلته.

٣ - نحو مفهوم تقدمى للكوميديا :

٣ – ١ : خلخلة الخطاب السائد كمعيار للكوميديا التقدمية :

طرح لنا الباحثون على مر التاريخ مفاهيم عديدة للكوميديا[١٣] نستطيع أن نلخصها فى تيارات ثلاثة :

• أما التيار الأول، فيرى فى الكوميديا نشاطًا اجتماعيًا بالدرجة الأولى، يرتبط بالواقع، ويتناول الإنسان فى إطاره الاجتماعى - بعيدًا عن الميتافيزيقا، ويسعى إلى الانتقاد الساخر للعيوب الاجتماعية والأخلاقية، بهدف إصلاحها وفق نسق القيم المهيمن فى المجتمع. ويرتبط هذا التيار (بأرسطو) اليونانى، و (هوراس) الرومانى، والنظرية الأدبية الكلاسيكية عامة، ولا يزال حيًا ومؤثرًا حتى الآن.

• أما التيار الثانى، فيربط الكوميديا، صراحة أو ضمنًا، بالاحتفالات الطقسية بعودة الربيع وتجدّد الحياة؛ ويرى فيها احتفالاً بالحياة، وبقدرة الإنسان على تجاوز جدب الشتاء، وكل المحبطات والمشاكل. لقد وصف عالم النحو والبلاغة اللاتينى (دوناتوس) (فى القرن الرابع الميلادى) الكوميديا بأنها نسق التحول من الخلاف إلى المصالحة، ومن المتاعب والمصاعب إلى الفرح والسرور. وقد ساد هذا المفهوم إبان العصور الوسطى، وحتى عصر النهضة (الذى شهد عودة المفهوم الأخلاقى الإصلاحى للكوميديا مرة أخرى على ساحة النظرية الأدبية)، إذ نجد (دانتى) فى خطابه الشهير إلى (Can Grande) يستخدم مصطلح الكوميديا ليصف التحول من ظروف المحنة والشدة إلى حالة السعادة والرخاء[١٤]. وفى القرن العشرين، نجد المفهوم نفسه يتردد على لسان (نورثورب فراى)، فى مقاله عن «قضية الكوميديا»، إذ يقول : «إن النسق الطقسى، الذى يكمن خلف الأثر التطهيرى للكوميديا، يتمثل فى الصحوة التى تعقب الموت، وفى بعث أو قيامة البطل الساقط، فى صورة بطل صاعد جديد»[١٥].

- أما التيار الثالث، فيرى فى الكوميديا ترفيهًا وتنفيسًا، أى خروجًا احتفاليًا كرنفاليًا مؤقتًا يؤكد – من حيث كونه «عطلة» – النظام السائد. وقد يصل هذا التأكيد إلى مرتبة التكريس فى أحيان، وقد يعمل هذا التأكيد – بصورة مناقضة – على استثارة الوعى لدى جمهور معين، فى فترة تاريخية معينة، بضرورة التغيير.

وقد حاولت (سوزان بيردى)، فى **دراستها الكوميديا والتمكُّن من الخطاب**، أن تحدد مفاهيم الأنواع المألوفة من الكوميديا، فى ضوء درجة اشتباك كل نوع مع الواقع المعاش، فتوصلت إلى أن الهزلية، أو «الفارْس»، هى أقل هذه الأنواع إحالة إلى الواقع واشتباكًا معه؛ فهى خروج على الأنظمة المعرفية والأخلاقية المألوفة، لا يستهدف سوى التحرر الوقتى من إسارها، والتنفيس عن المكبوت. أما «الكوميديا»، فهى – وفق رأيها – «خروج» يشتبك بدرجة ما مع الواقع، لكن الاشتباك عادة ما ينتهى بالمصالحة، التى تتمثل فى «النهاية السعيدة»، وإقرار صحة الواقع. أما الدرامات الساتورية، التى تستهدف الواقع بالسخرية اللاذعة، والدرامات التى تعتمد فى نسق بنائها على التورية الساخرة، فتمثل أكثر أنواع (ما يطلق عليه عامة اسم) الكوميديا إحالة إلى الواقع واشتباكًا معه[١٦].

وأعترف أننى لا أميل عادة إلى مثل هذه التقسيمات النوعية، رغم اعترافى بفائدتها، بل وضرورتها فى بعض الأحيان؛ فقد لمست من خلال خبرتى الشخصية، وقراءاتى، أن معظم الكوميديات (أى الدرامات التى

تعتمد الفكاهة نسقًا بنائيًا لها) التى نجحت فى تحقيق الاشتباك الحيوى مع أجيال وعصور متعددة، هى أعمال تجمع كل أنواع الكوميديا التى ذكرتها (بيردى) - أى الفارْس، والكوميديا الاحتفالية، والكوميديا الساتورية [Satire]، وكوميديا المفارقات والتوريات الساخرة. ويصدق هذا القول على الملك هو الملك (لسعد الله ونوس)، و سكة السلامة (لسعد الدين وهبة) و كوميديا (لفاضل جعايبى)، و **يا ثورة فى خيالى** (للمنصف السويسى)، كما يصدق على **حلم ليلة صيف أو الليلة الثانية عشرة أو** كما تهـوى (لشكسبير) على سبيل المثال، أو على **الأم شجاعة** (لبريخت) أو **المستقبل فى البيض** (ليونسكو) مثلاً.

ولا نبالغ إذا قلنا إن مثل هذه الأعمال، التى توظف آليات واستراتيجيات الفكاهة والضحك، وتحاور الواقع والأنظمة، كما توظف كل أنماط الكوميديا، تستطيع أن تحقق - مثلها فى ذلك مثل الرواية فى تحليل (باختين) - خلخلة الأيديولوجيا، عن طريق طرح اللغة (بمعناها الواسع) كحقل صراع يشتمل على «خطابات» [Discourses] متعددة، متجاورة، ومتزامنة. لقد قال (فوكوه) مرة : «يعلمنا علم النفس أن الخطاب سلطة يحاول الجميع اقتناصها»[١٧].

وهذا ما تعلمنا إياه الكوميديا أيضًا، فى أكثر صورها فعالية.
لكن ثمة مفارقة تبرز فى هذا السياق. وتكمن هذه المفارقة فى أنه كلما ازدادت قدرة الكوميديا على خلخلة الأيديولوجيا، وصورة العالم

المهيمنة، والخطاب السائد، اقتربت مما أسماه (ج. ل. ستاين) بالكوميديا السوداء، أو الداكنة[18]. فزعزعة الخطاب السائد، أو النظام الرمزى، أو صورة العالم المهيمنة، قد تبلغ درجة يستحيل معها العودة إلى أى يقين، مما يؤدى إلى تحول الخروج الفكاهى» المؤقت على النظام إلى خروج دائم. حينئذ قد ينتفى الإحساس «بالعُطلة» المؤقتة، ويتحول إلى «بطالة» دائمة - أىٍ إلى فراغ يتطلب بحثًا شائكًا عن بدائل للنظام المعرفى المنهار. فغياب الإطار المرجعى اليقينى أو تدميره يفضى حتمًا إلى النسبية، وتعدد المنظور، مما قد ينفى تمامًا الإحساس بالمتعة والقوة، الذى ينبع من التحكم المؤقت فى نظام ثابت عن طريق الفكاهة. ولا تسمح مثل هذه الحالة بوجود الكوميديا كاحتفال تصالحى، أو حتى كخروج كرنفالى، إذ يتحول العمل الكوميدى آنذاك إما إلى خطاب عبثى مأساوى، ينعى غياب اليقين، وإن اتشح بمسوح الكوميديا والفكاهة، كما هو الحال فى مسرحيات **فى انتظار جودو أو لعبة النهاية أو الأيام السعيدة**، (لصمويل بيكيت)، وإما إلى خطاب تحريضى، يدعو إلى نظام بديل للنظام المنهار، كما يفعل (بريخت) فى **الأم شجاعة** وغيرها من مسرحياته الفكهة، أو كما فعل (محمد عنانى) فى كوميديا جاسوس فى قصر السلطان.

٣ - ٢ : الكوميديا العربية ودرجة خلخلة الخطاب السائد :

احتفل (باختين) بالنصوص الكرنفالية، التى تتشكل من صراع أصوات وخطابات متباينة، أو وجهات نظر متعددة، لأنها تُعرّض الأيديولوجيا

المهيمنة لخطر التفكيك.

واحتفـــل الفرنســى (رولان بـارت) أيضًا بالنصـــوص المفتوحة [«Open» or «writerly» «texts»]، وكان يعنى بها النصوص التى لا تتقنع بالواقعية المفرطة لتخفى حقيقتها المصنوعة، والتى تُشرك القارئ فى إنشاء معناها، دون أن تفرض عليه منظورًا أحاديًا يفرضه المؤلف.

ورغم انسياق عدد كبير من النقاد إلى إدانة النصوص الواقعية، بدعوى أنها نصوص منغلقة [closed]، تحول القارئ إلى متلق سلبى، وتساهم بذلك فى تكريس الأوضاع القائمة، والخطاب السائد[١٩] – وسواء اتفقنا مع هذه الآراء أو اختلفنا معها، مهتدين بكتابات (باختين) عن الرواية الواقعية الكلاسيكية، لا يملك الإنسان إلا أن يضع الكوميديا الواقعية فى موضع خاص، بعيدًا عن بقية النصوص الواقعية اللاكوميدية؛ ذلك أن عنصر المفارقات اللغوية والعلامية، الذى يثير الضحك، يُنتج بالضرورة نفى التوحد الوجدانى الكامل مع الشخصيات، كما ينفى عنصر الإيهام بدرجة كبيرة. أضف إلى ذلك أن النص الكوميدى – واقعيًا كان أم لا – لا يمكن أن يتحول إلى نص مغلق، أو منغلق بصورة كاملة، ذلك أنه يتميز بفائض لغوى، سواء فى مجال الدوال أو المدلـولات – فائض يتمثل فـى النكات اللفظية والمبالغـات. فكـما قال (ميك إيتون) : «إذا بقى ثمة شىء لدينا يمكن أن يُعرِّف مُنتجًا ما بأنه كوميديا، فإن هذا الشىء يتمثل فى تلك الزوائد الفائضة عن الحاجة، التى تقطع تدفق السرد لحظيًا، مثل

النكات اللفظية والحركية»[٢٠].

إن الكوميديا الواقعية - مثلها فى ذلك مثل الكوميديا اللاواقعية - قد تصبح «عطلة كرنفالية» - أى رحلة خارج الخطاب السائد، تسعى إلى تقويض سلطته، من خلال صراع المنطوقات، وقلب المواضعات.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: أين الكوميديا العربية من هذا المفهوم؟ وتحتاج الإجابة على هذا السؤال إلى بحث تاريخى تحليلى شامل. وكل ما أستطيع طرحه فى هذا المجال الضيق هو رأى عام، تجريبى، يحتاج إلى الكثير من التمحيص والتحقيق.

لقد لاحظت من قراءاتى لنتاج الكوميديا العربية، قديمًا وحديثًا، أن الفكاهة القائمة على «التنفيس» تحظى بنصيب الأسد فيها - سواء اتخذ هذا التنفيس شكل كسر التابوهات الأخلاقية (فى صورة الثورة على التقاليد، أو التعرى الجزئى، أو الإشارات الجنسية، أو الإباحية اللفظية)، أو اتخذ شكل الفكاهة العدوانية (فى صورة التعدى بالأيدى أو اللسان على الآخر - أى الضرب، السباب، الردح ... إلخ).

وتندر فى عالمنا العربى الكوميديا التى تثير الضحك عن طريق التنبيه إلى التناقضات التى تسعى الأيديولوجيا المهيمنة إلى إخفائها، أو الكوميديا التى تُسائل الخطاب السائد فى المجتمع - وهى الكوميديا التى بلغت أوج تألقها فى **الملك هو الملك** (لسعد الله ونوس) أو **الفرافير** (ليوسف إدريس)

أو **سكة السلامة** (لسعد الدين وهبة) أو **كوميديا** (لفاضل جعايبى)، ويضيق المجال عن ذكر كل الأمثلة على قلتها.

ويمكننا من قراءة التاريخ أن نتكهن بأحد أسباب هيمنة نمط كوميديا التنفيس على المسرح العربى. ففى العصور الوسطى، فى أوروبا، اعتمدت الفكاهة عامة، بصورة شبه كاملة، على كسر التابوهات الأخلاقية، بهدف التنفيس عن الغرائز والطاقات العدوانية المكبوتة. وترى (بيردى) أن السبب فى ذلك كان سيادة نسق عقائدى صارم، وتسلطه على شتى مناحى الحياة[٢١].

ولما كانت مصر والعالم العربى قد عانت فى تاريخها الحديث، ليس فقط من تسلط الحاكم أو المستعمر، بل أيضًا من هيمنة الأنسقة العقائدية الجامدة، التى تضع قيمة الطاعة فوق قيمة الحوار، كان من الطبيعى أن تسعى الكوميديا إلى التنفيس. والآن ونحن نشهد ما يشبه الردة الفكرية فى عالمنا العربى - أو فى بعض بلدانه - أى تقلص المد التنويرى، وتكريس الفكر السلفى، وذلك رغم وجود بعض مظاهر التقدم والتحرر الشكلى، ربما فَسّر لنا ذلك اعتماد الغالبية العظمى من الكوميديات التى تشهدها مسارح العالم العربى الآن على الكسر المؤقت للتابوهات بهدف التنفيس، دون أن تجرؤ على مساءلة النظام «المعرفى/الأخلاقى» السائد مساءلة حقيقية، كما فعلت العديد من الكوميديات التقدمية فى فترة المد الثورى فى العالم العربى.

إننا فى أشد الحاجة الآن إلى توظيف الفكاهة لمساءلة القيم، والخطاب

السلفى السائد، وإفساح المجال للتغيير، وإلا تحول الضحك فى مسارحنا إلى قهقهات جوفاء، تصدر عن جماجم فارغة، مثل جمجمة المأسوف عليه «يوريك»، التى وجدها هاملت محشوة بتراب العدم.

الهوامش:

(1) Hobbes، Thomas، Leviathan، ed. C.B. Macpherson، Harmondsworth، Penguin، 1968، p. 125.

(2) Freud، S.، Jokes and their Relation to the Unconscious، 1966 paperback edn.، London، Routledge and Kegan Paul، p. 156.

(٣) كما وردت في :

Howarth، W. D. (ed.)، Comic. Drama : The European Heritage، London، Methuen، 1978، p. 13

(٤) كما وردت في :

Lauter، P. (ed.)، Theories of comedy، Garden City، N.Y.، Doubleday، Anchor، 1964، p. 359

(5) Koestler، Arthur، The Act of Creation، London، Pan.، 1970

(6) Nash، Walter، The Language of Humour، London، Longman، 1989

(7) Palmer، Jerry، The Logic of the Absurd، London، British Film Institute، 1987

(8) Purdie، Susan، Comedy : The Mastery of Discourse، New York، London، Harvester Wheatsheaf، 1993، p. 60

(9) The Logic the Absurd، p. 45

(10) See chapter 2، <Joking as the « Ab–use» of Language> in Purdie>s Comedy The Mastery of Discourse.

(١١) انظر :

Griffith، Peter، «Bakhtin، Foucault، Beckett، Pinter» in the Death of the Playwright، ed. by Adrian Page، London، Macmillan، 1992، pp. 97 – 114.

(١٢) انظر :

Bakhtin، M.، «Discourse in the Novel»، The Dialogic Imagination، Four Essays، trans. Caryl Emerson and Michael Holquist، Austin، Univ. of Texas Press، 1983، pp. 259 – 422.

وأيضًا :

Bakhtin، M.، Speech Genres and Other Essays، trans. Vern W. McGee، Austin، University of Chicago press، 1986.

وأيضًا :

Bakhtin، M.، Rabelais and his World، trans. Helene Iswolsky، Bloomington، Indiana Univ. press، 1984.

(١٣) انظر :

Palmer، D. J.، Comedy: Development in Criticism، London، Methuen، 1984.

وأيضًا :

Howarth، W. D. (ed.)، Comic Drama: The European Heritage، London، Methuen، 1978.

(١٤) انظر :

Palmer، D. J.، Comedy : Development in Criticism، p. 31.

(15) Fry، N.، «The Argument of Comedy» in D.J. Palmer (ed.)، Comedy : The Theory of Comedy in Literature، Drama and Criticism، London، Oxford Univ. Press، 1948، p. 78.

(16) Purdie، Suson، Comedy: The Mastery of Discourse، pp. 114–116.

(١٧) انظر :

Rice، Pand Waugh P.، Modern Literary Theory، London، Edward Arnold، 1989، p. 221.

(١٨) انظر :

Styan، J.L.، The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy 2nd edn.، London، Cambridge Univ. Press، 1968.

(١٩) انظر:

MacCabe، Colin، «Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses first published in Screen، reprinted in Theoretical Essays: Film Linguistics، Literature، Manchester، Manchester Univ. Press، 1985، pp. 3357–.

(20) Eaton، Mick، «Laughter in the Dark»، Screen، 22،2، 1981، p. 22.

(٢١) انظر :

Purdie، Susan، «Cultural Relativity and Joking Structures» in Comedy: The Mastery of Discourse، pp. 171176–.

مأزق "الشبكة"

ماذا يبقى من الأوبرا إذا غابت موسيقاها؟

تصور أن تذهب لمشاهدة إحدى الاوبرات العالمية - **زواج فيجارو**، مثلا، أو **عايدة** ، أو **كارمن** - فتفاجأ بمجموعة من الممثلين يقومون بإلقاء نص «الليبرتو» - أي النص اللغوي (الذى عادة لا يذكر اسم مؤلفه فى الاعلان عن العمل، وقليل منا من يعرفه) - فى غياب تام للنوتة الموسيقية (البارتيتورا) التي وضعها (موتسارت)، أو (فيردى)، أو (بيزيه)؟

ان هذا ما فعله سعد أردش بالضبط في إخراجه لأوبرا **ماهاجونى** التى تعرض الآن على خشبة المسرح القومي تحت اسم **الشبكة**. صحيح أن كاتب النص الشعري هو (برتولد بريخت)، وجميعنا يعرف قدر معزة (بريخت) فى نفس سعد أردش، فقد كان أردش من أوائل من قدموا أعماله فى مصر واستزرعوا نظريته الملحمية في التربة المسرحية العربية؛ لكن (بريخت) لم يكتب **صعود وانهيار مدينة ماهاجونى** كنص مسرحى قد تتخلله بعض الفقرات الموسيقية، كما هوالحال في العديد من مسرحياته الأخرى (ك **دائرة الطباشير القوقازية** أو **الإنسان الطيب**، اللتين أخرجهما

أردش في ستينيات القرن الماضي، أوحتى كأوبرا شعبية تتخللها حوارات غير مغناة ، على غرار **أوبرا الثلاث بنسات**، التى أخرجها أردش أيضا في تسعينيات القرن الماضي ، في إعداد بديع وضعه الراحل العظيم ألفريد فرج).

لقد كتب بريخت **ماهاجونى** كنص أوبرالى ليغنى من أوله إلى آخره، وتلعب فيه الموسيقى دورا لا يقل أهمية عن دور الشعر. أضف إلي ذلك أن النص لم يكتب دفعة واحدة، بل تبلور على مدى ثلاث سنوات من التعاون الفني الوثيق بين (بريخت) والمؤلف الموسيقى (كورت فايل)، وانضم إليهما بعد فترة وجيزة من بدء العمل المصمم المسرحي (كاسبار نيهر). إن نظرة سريعة على تاريخ تأليف هذا العمل كفيلة لأن تبين لنا عدم حكمة التعامل معه كمسرحية يمكن أداؤها دون نص موسيقى يرافق النص الشعرى.

كيف ظهرت «ماهاجونى» الى النور؟

كانت البذرة الأولى لأوبرا **صعود وانهيار مدينة ماهاجونى** هى كلمة **«ماهاجونى»** نفسها، وهى كلمة لا توجد فى اللغة الألمانية أو أى لغة أخرى، بل نحتها (بريخت) كاسم رمزى لمدينة برلين، ووردت لأول مرة فى رسالة منه الى صديقه (آرنولت برونين) عام ١٩٢٣، وكانت برلين قد تحولت تدريجيا بعد الحرب العالمية الأولى، وحتى بواكير الثلاثينيات، الى مدينة مادية قاسية، أشبه بغابة من الأحجار والأسمنت والأسفلت،

تعج بعلب الليل وبيوت الدعارة ، ويعربد فى جنباتها النهم الى اللذة وكل أنواع المجون والجشع والفساد، فتوحدت فى خيال (بريخت) بكل المدائن المخاتلة الملعونة... بسدوم وعمورية فى **الكتاب المقدس**، أو بالمدن الأمريكية اللقيطة، التى نبتت عشوائيا فى الغرب الأمريكى إبان حمى البحث عن الذهب فى منتصف القرن التاسع عشر، أوحول مناجم الذهب فى حوض نهر (كلونديايك) فى الاسكا فى تسعينيات نفس القرن، وكانت أشبه بشراك لاصطياد الأرواح وتخريبها. وجدير بالذكر أن ألمانيا شهدت فى تلك الفترة ولعا محموما بالثقافة الشعبية الأمريكية – ثقافة الجاز والعنف ورعاة البقر – مما دفع العديد من الفنانين إلى استلهام الأجواء الأمريكية فى أعمالهم لانتقاد نسق القيم الجديد، الذى يقدس المال والقوة، ويرى ان كل شئ قابل للبيع والشراء، بما فى ذلك الانسان، كما فعل (ارنست كرينيك) فى أوبرا **جونى يخرج من المباراة** التى عرضت فى مدينة (لايبتزج) فى بداية عام ١٢٢٧، أي قبل عرض **أوبرا ماهاجونى** بأكثر من ثلاث سنوات.

ظلت فكرة المدائن الشيطانية تلح على خيال (بريخت) بعد انتقاله الى برلين عام ١٩٢٤ فكتب ثلاث قصائد أسماها «**أغنيات ماهاجونى**»، بل وشرع فى التخطيط لأوبرا بعنوان «سدوم وعمورية: أورجل من منهاتن» ولعمل اذاعى بعنوان «الطوفان»، وطلب من صديقته (إليزابث هاوبتمان) كتابة أغنيتين باللغة الانجليزية التى كانت تجيدها وضمهما الى

قصائده الثلاث عن **ماهاجوني**، كما كلفها بمراجعة الصحف الأمريكية وجمع كل أخبار العواصف والأعاصير التى تضرب شواطئ أمريكا.

ورغم ذلك، لم يسفر هذا التعاون عن تحقيق أى من العملين، وربما لم تكن **أوبرا ماهاجوني** لترى النور لولا ظهور (كورت فايل) فى حياة بريخت فى اوائل ١٩٢٧. لقد كان لقاء الرجلين(بعد أن نشر فايل مقالا امتدح فيه مسرحية **الانسان هوالانسان** بعد بثها عبر الأثير) بمثابة الشرارة الأولى لانطلاق العمل، اذ سرعان ما تطرق الحديث الى امكانيات تطوير الأوبرا، واكتشف الاثنان اشتراكهما فى الكثير من الأفكار، وجمعهما الحلم بانشاء نوع جديد من الأوبرا الملحمية كبديل للأوبرا التقليدية البرجوازية - أوبرا تعكس فى شكلها الفنى ومحتواها الفرضيات الفكرية والأخلاقية التى يؤمن بها الطرفان.

تحمس (فايل) لفكرة المدينة الملعونة كموضوع لأوبرا طليعية، وتم الاتفاق على التعاون، وطرح لها اسما جديدا هو «انهيار ميامى: المدينة الفردوس». ولكن، ما أن بدأ العمل حتى طرأ ما عطله، وذلك حين طلب مدير مهرجان (بادن بادن) الموسيقى من (فايل) فى ربيع ١٩٢٧ وضع أوبرا قصيرة لتعرض فى المهرجان المزمع اقامته فى الصيف. لكن التعطيل جاء بفائدة، فقد قرر (فايل) أن يستغل هذه الفرصة لاختبار مشروعه مع (بريخت) على الجمهور بصورة مبدئية، ومن ثم، انخرط الاثنان فى اعداد نسخة تجريبية مصغرة للأوبرا المنشودة، تتكون من «**أغنيات ماهاجوني**»

الخمس، وتنتهى بقصيدة لم يكن (بريخت) قد نشرها بعد، وكانت بعنوان «قصيدة عن رجل ميت».

وقد شارك (بريخت) فى اخراج هذا العمل الذى قدم فى حلبة للمصارعة، أمام شاشة كبيرة تعرض صورا ومناظر من تصميم صديقه (كاسبار نيهر). وفى هذا العرض وظف (فايل) موسيقى الجاز، وبعض الألحان التى كان (يريخت) قد وضعها من قبل لاغنياته ليوحى بالأجواء الأمريكية بشكل ساخر.

وبعد المهرجان، انخرط الأصدقاء الثلاثة فى العمل على اتمام الأوبرا وقد قرروا الاحتفاظ بالاسم الخيالى الأصلى - **«ماهاجونى»** - الذى ابتدعه (بريخت) ليرمز به الى كل المدن الملعونة وصياغة العمل فى شكل متتالية من الوحدات (أو «النمر») الموسيقية المستقلة، التى تحقق أثرها عبر التراكم لا التطور، وتتبنى مبدأ الفصل بين عناصر العمل - النص الشعرى، و الموسيقى ، والمناظر المسرحية (بدلا من ادماجها وتذويبها بعضها فى البعض كما دعا فاجنر) ، وتوظف المونتاج كأسلوب فى الربط بينها و كمبدأ بنائى مهيمن - تماما كما فعل (بريخت) فى مسرحيته الملحمية الأولى **الانسان هو الانسان**.

وفى هذه المرحلة أخذ (بريخت) فى تجميع مادته الخام، فأضاف الى «**أغنيات ماهاجونى**» الخمس بعض قصائده المبكرة - مثل «تاهيتى»

و »أغنية الشيطان المسائية» – وقصائد كتبها عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ عن مدن اللذة والخراب، واستدعى من مسرحيته السابقة **الانسان هو الانسان** الأرملة (كلوديا بجبك)، صاحبة المقصف الجوال، التى تتبع الجنود أينما ذهبوا لتبيعهم الخمر وأشياء أخرى، وجعلها مؤسسة مدينة **ماهاجونى** ومالكة حانة «كما تحب» التى تحتل مركز القلب فى المدينة. (وغنى عن الذكر ان «الأم شجاعة» هى صورة أخرى أكثر تطورا ونضجا من نفس الشخصية.) ومن **الكتاب المقدس** استلهم (بريخت) شخصية (موسى)، الذراع اليمنى (لبجبك)، فى محاكاة ساخرة لمرشد بنى اسرائيل فى رحلتهم الى أرض الميعاد، واستقى تفاصيل الإعصار الذى يتهدد مدينة **ماهاجونى** ثم يحيد عنها فى اخر لحظة من تقرير عن إعصار مماثل نشر فى صحيفة **شيكاجو ديلى نيوز** كانت (إليزابث هاوبتمان) قد أمدته به. ومن هذه المادة المنوعة شرع (بريخت) فى تكوين نصه بأسلوب الكولاج.

لكن العمل كان يسير سيرا متقطعا وسط انشغالات أخرى، منها اشتراك (بريخت) مع (إروين بسكاتور) فى اعداد أربعة عروض وضع (فايل) موسيقى أحداها وقدمت فى موسم ١٩٢٧ – ١٩٢٨، وانغماس الرجلين بدءا من ربيع ١٩٢٨ وعلى مدى ستة أشهر فى تأليف أوبرا **الثلاث بنسات** التى عرضت فى صيف نفس العام وحققت نجاحا هائلا. ورغم ذلك، تمكن (بريخت) من اتمام النص الشعرى لأوبرا **ماهاجونى** فى منتصف ١٩٢٨ وشرع (فايل) على الفور فى وضع موسيقاها. وبنهاية

ابريل ١٩٢٩ كان قد أرسل النوتة الموسيقية كاملة ومعها النص الشعرى الى ناشريه في فيينا.

لكن جرأة النص وإشاراته الحسية الصريحة صدمت الناشرين فأصروا على حذف بعض الفقرات فوافقهم (فايل) على مضض حتى يرى العمل النور، وأقنع (بريخت) بكتابة أجزاء جديدة، كما اتفق الطرفان على تخفيف المسحة الأمريكية الصارخة للعمل لصالح تعميم الرمز وذلك بتغيير بعض الأسماء الأمريكية القحة وإحلال أخرى ألمانية مكانها وحذف عدد من الإحالات الثقافية المباشرة. واستغرقت هذه التعديلات وقتا بالطبع، فلم تظهر **ماهاجونى** على المسرح حتى مارس ١٩٣٠ حين قدمت لأول مرة فى دار أوبرا (لايبتزج).

وللأسف، تزامن العرض مع بداية التحول الثقافى فى ألمانيا إلى النازية مما يفسر الاحتجاجات الصاخبة ضد المسرح الملحمى التى اندلعت ليلة الافتتاح، واحجام المنتجين عن عرضها فى مدن أخرى فيما بعد. فباستثناء عرض واحد قدم فى برلين عام ١٩٣١، ظهرت فيه **ماهاجونى** فى صورة مبتسرة، غلب فيها الطابع المسرحى على الصيغة الأوبرالية، فحذفت أغان عديدة، وقام بأدائها ممثلون لا مغنيون أوبراليون، مما استدعى تعديل بعض الألحان الباقية لتناسب أصوات الممثلين - باستثناء هذا العرض كان على أوبرا **ماهاجونى** أن تنتظر فترة طويلة قبل أن تصعد مرة أخرى الى خشبة المسرح فى ألمانيا.

ورغم تعاون (بريخت) و (فايل) فى تقديم هذا العرض الأخير للعمل قبل استيلاء النازيين على السلطة، كانت العلاقة بينهما قد أخذت فى الفتور بعد عام ١٩٢٩مع انجراف (بريخت) المتزايد نحوالشيوعية الذى أثار امتعاض (فايل(، واحتدام صراع خفى، صامت بين الطرفين حول أهمية الدور الذى لعبه كل منهما فى تحقيق هذه الأوبرا. لذا لم يشارك (بريخت) صديقه فى اعداد طبعة الأوبرا التى نشرت فى فيينا، وقام بنشر نص «الليبرتو» وحد،ه دون الموسيقى، فى شتاء ١٩٣٠ - ١٩٣. وفى هذه الطبعة، قام بتغيير أسماء الأصدقاء الأربعة القادمين من سيبيريا إلـى باول، وهاينرش، وجـاكوب (أويعقوب)، وجـوزيف (أو يوسف) لإعطائها صبغة ألمانية ودينية فى نفس الوقت.

ورغم ذلك، كان (بريخت) يشعر بخيبة أمل ازاء هذا العمل الذى لم يحقق طموحه فى إرساء دعائم أوبرا جديدة يحتفظ كل عنصر فيها باستقلاله وفاعليته، وتتوجه إلى جمهور جديد (أو»برئ» على حد قوله) خارج دور الأوبرا التقليدية لتشحذ وعيه. وربما لام (بريخت) فى قرارة نفسه زميله (فايل) على التنازلات التى قدمها لناشريه كى يصبح العمل مقبولا لدى دور الأوبرا «المحترمة»، وشعر بالخزى لأنه وافقه عليها. لقد كان طموح الرجلين كبيرا، لكن الانجاز النهائى لم يحققه بدرجة ترضى (بريخت) الذى اعتبر **ماهاجونى** أوبرا عادية، تسعى الى الإمتاع والترفيه كباقى الأوبرات، ولذا فقد تجاهل هذا العمل تماما بعد عام ١٩٣١، و لم

يشر إليه ولو مرة واحدة في مذكراته اليومية التى بدأ يدونها منذ عام ١٩٣٨ وحتى نهاية حياته.

«ماهاجونى» فى «الشبكة»:

يؤكد لنا العرض التاريخى السابق ما ذكرناه فى البداية، وهو أن (بريخت) كتب **صعود وانهيار مدينة ماهاجونى** كنص أوبرالى ليغنى، وليس كمسرحية لتمثل، و لم يكن ليتصور ولو للحظة، حتى وهو فى قمة استيائه من التركيز على الموسيقى على حساب النص فى الكتيب الذى صاحب عرض (لايبتزج) ، أو حين نشر «الليبرتو» كنص مستقل، أن هذا النص يمكن ان يقدم مسرحيا بمعزل عن الموسيقى دون أن يمر بعملية إعداد أو إعادة صياغة، كما حدث حين تحول العمل عن صيغته الأوبرالية الصرفة فى عرض (برلين).

ان نص **ماهاجونى** دون موسيقى يبدوغريبا مفتعلا، شاحبا هزيلا، يكاد أن يخلومن الأحداث، ويحتشد بالعبارات المكررة والجمل المنغمة التى لا تقيم حوارا أوتنشئ صراعا دراميا بين الشخصيات (حتى وإن جاء فى شكل اسكتشات شبه مستقلة تفصلها أغنيات أوتعليقات «لزوم» كسر الإيهام، وفقا للنظرية الملحمية). ولقد أدرك أردش نفسه هذا المأزق، وخلو الجزء الأول شبه التام من الأحداث، فقام بترحيل حادثة «الموت من الافراط فى الطعام» من الجزء الثانى إلى الأول ليضخ فيه شيئا من الحيوية المسرحية فلا يصبح مجرد عرض لغوى تقريرى للشخصيات والمكان.

و **ماهاجونى** تختلف فى هذا عن **دائرة الطباشير القوقازية أو الإنسان الطيب**، اللتين أخرجهما أردش في ستينيات القرن الماضي، بل وتختلف أيضا عن **أوبرا الثلاث بنسات** ، وهى أوبرا شعبية أقرب إلى الأوبريت، تحوى مقاطع حوارية، والعديد من المفارقات والمصادمات الدرامية الحامية الوطيس.

ومن العجيب حقا أن يتعامل أردش مع **ماهاجونى** كنص تمثيلى فى حين أنه حين أخرج **الثلاث بنسات** فى منتصف التسعينيات لم يقدمها كنص مترجم – فلم يجعل ممثليه يرددون أغنياتها باعتبارها حوارا كما فعل هنا فى حالة **ماهاجونى** – بل قدمها فى صورة محوّرة أعدها الراحل العظيم ألفريد فرج، واحتفظ فيها بكل بكل المعانى، لكنه صاغها فى لغة درامية متوثبة، وزرعها فى قاهرة العشرينيات. ولا أدرى لماذا لم يسلك أردش نفس السبيل هنا، خاصة وان تجربة **عطوة أبومطوة** (وهو تعريب ملهم لاسم بطلها الأصلى سواء عند جون جاى فى **أوبرا الشحات**، أوعند (بريخت) حين أعد هذه الأوبرا بعد ظهورها بثلاثة قرون تحت اسم **الثلاث بنسات**) قد حققت نجاحا هائلا لدى الجمهور والنقاد.

ربما لو كان ألفريد فرج مازال بيننا لتغير الحال ولطلب منه أردش تحويلها إلى مسرحية ملحمية تتخللها أغنيات. وربما تكمن العلة فى احترام أردش لنص المؤلف على طول تاريخه، ونفوره من إعداد النصوص العالمية الذى كثيرا ما يشوهها أو يحيدها عن مسارها الفكرى الأصلى. لقد كان تحديه دائما أن يمارس حريته الإبداعية كمخرج ومفسر، ولكن دون اجتراء على

حرمة النص المكتوب. فاذا أراد أن يعدل شيئا فيه عاد إلى المؤلف، واذا تعذر ذلك كان أقصى ما يمكن أن يفعله هوحذف بعض المقاطع أوالتقديم والتأخير، وذلك فى أضيق الحدود. ولا شك إن هذا الاحترام الصارم للنص فضيلة، ولكن ليس فى كل الأحوال، وخاصة فى حالة نص كتب أساسا ليلحن ويغنى، ولكل قاعدة استثناء يا أستاذنا الجليل.

لقد أدرك أردش بحسه الفني-السياسى الثاقب ان **ماهاجونى** تخاطب زمننا هذا - زمن العولمة والرأسمالية الاستهلاكية وهوان الإنسان أمام المادة - فأراد أن يقدمها، وكان فى هذا محقا كل الحق، فأنجح العروض هى التى تشتبك مع الواقع الراهن وتمسك بنبض اللحظة التاريخية الأنية. وكان هذا الفنان العظيم على حق أيضا حين اختار يسرى خميس لترجمة النص، فهومترجم ضليع وشاعر حساس، فجائت ترجمته صافية دقيقة، رغم حذف بعض العبارات المكررة أو الكلمات النابية هنا وهناك.

لكن هذا لم يحل مشكلة النص. كانت الأفكار مثيرة صادمة كما أرادها (بريخت)، والتصور الإخراجى دقيقا وبليغا، والتنفيذ منضبطا، ولكن ظلت الطبيعة الغنائية للنص اللغوى عبئا كبيرا على المتفرج، بل وعلى الممثلين أيضا. لم تفلح الأغنيات التى أضافها جمال بخيت فى تخفيف هذا العبء، بل ربما زادته ثقلا. والحق انه أمر غريب ان يعهد المخرج إلى ممثلين بأداء أغنيات (بريخت) باعتبارها حوارا، ثم ياتى بشاعر لكتابة أغنيات جديدة لتلحن وتضاف الى النص!

ولكن يبقى لأردش انه لازال يناضل ليحافظ على كرامة المسرح ومصداقيته فى أزمنة التبذل والزيف، وما زال يؤمن بجدية دوره الفكرى والاجتماعى، ويستبسل فى تحقيق أقصى درجة ممكنة من الانضباط الفنى والبلاغة الجمالية.

ولقد وفق سعد أردش أيما توفيق فى اختيار الفنان المتعفف سمير أحمد (مع حفظ الألقاب) لصياغة الجانب التشكيلى للعرض، فتوخى البساطة والأناقة فى كل مفردات الديكور التى اختار خامتها من الخشب الطبيعى، الذى يوحى بمعانى الدفء والألفة والوداعة، على عكس مدن الغابات الأسمنتية التى استدعاها فى الخلفية على شاشة كبيرة تعرض منظرا لناطحات سحاب شاهقة، تجاورها أبراج حفارات بترول عملاقة، تخترق سماء بلون الدم، فربط بين البحث النهم عن الذهب الأصفر فى الماضى، وبين الصراع المحموم للسيطرة على منابع الذهب الأسود فى زماننا هذا.

كذلك كانت الإيحاءات الرومانسية الناعمة للديكور ترتطم دوما بفجاجة سكان المدينة، وسوقيتهم، وتبذلهم وماديتهم الشرهة، فتُولد إحساسا بالتناقض الصارخ يعوق الاندماج، ويدفع المتفرج إلى التفكير، مما يحقق عنصر «التغريب» الذى أراده (بريخت). وعمقت الشرائح المعروضة على شاشتين على جانبى المسرح من الإحساس بالغرابة حين أقامت تقابلا ماكرا بين مومسات **ماهاجونى**، فى مدن الذهب القديمة،

وبين صور حديثة لنساء لا يحترفن البغاء صراحة، لكنهن لا يتورعن عن عرض جمالهن كسلعة فى أسواق مدن الذهب الأسود.

وفى إضافة إبداعية ملهمة، استبدل سمير أحمد عربة خشبية باللورى الذى يحمل الأرملة (بجبك) فى النص الأصلى، فذكرنا بالأم شجاعة وعربتها الشهيرة، مؤكدا الرابطة بين بطلتى العملين، وموحيا أن (شجاعة) هى الامتداد الطبيعى ل (بجبك) وصورة مما سوف تؤول إليه فى المستقبل. لقد كانت (الأم شجاعة) لا تزال فى علم الغيب حين كتب (بريخت) **ماهاجونى**، ولكن القارئ لأعمال (بريخت) يدرك على الفور انها نسخة مطورة معمقة مـــن بطلة كل من **الانسان هو الانسان** و **ماهاجونى**. ولذا فاستدعاؤها داخل العمل عبر عربتها يضيف عمقا إنسانيا إلى بطلة **ماهاجونى**، محولا إياها من شخصية نمطية مسطحة إلى شخصية مركبة لها امتداد فى الماضى والمستقبل.

وقد بذل الممثلون جهدا حميدا لإقناع المتفرج بصدق النماذج البشرية التى يعرضونها رغم التزامهم بمبدأ «التمثيل من الخارج» دون اندماج، وما كان يمكنهم أن يندمجوا لو حاولوا بسبب الطبيعة الغنائية الطاغية للنص. لقد كانت **ماهاجونى** تستحق أن تظهر فى صورة عمل أوبرالى مصرى متكامل، سواء احتفظ المخرج بموسيقى (فايل) – كما فعل محسن حلمى حين أخرج **الثلاث بنسات** مترجمة إلى العامية المصرية فى مكتبة الاسكندرية، أو محمد أبو الخير حين قدم نفس الترجمة لسيد حجاب بدار الأوبرا المصرية –

أوعهد بالنص إلى مؤلف موسيقى مصرى لوضع «بارتيتورا» كاملة جديدة. ولكن، وياللأسف، حال فقر الميزانية دون تحقيق هذا الحلم.

«ليالي الحكيم» ...
وعودة الروح إلى مسرح الأقاليم

أدركت منذ سنوات بعيدة أن مسرح الثقافة الجماهيرية هو الحارس الفعلي لذاكرة المسرح المصري وجسر التواصل بين حلقاته المتتابعة. كان ذلك في أواخر السبعينات، حين عدت إلى مصر بعد ارتحال دام عشر سنوات، تبدلت خلالها ملامح الوطن وضاعت أشياء كثيرة. أحسست وقتها بغربة طاحنة، وكعادتي في تلك الأحوال، وجدتني أرتد إلى موطنى الأصلي ... المسرح ... أروم فيه الخلاص. لكنني سرعان ما اكتشفت أن المسرح الذي خبرته في مطلع الستينات قد تلاشى ضمن ما تلاشى، وآلمني أنني لم أكن عرفته بما يكفى قبل الرحيل، بل وأجهل كل ما أبدعه من أعمال فيما بعد. لم تكن قراءة النصوص المطبوعة وحدها، أو مشاهدة ما تيسر من تسجيلات تلفزيو نية لبعض منها لتعالج هذا النقص، و لم تكن زيارة مسارح العاصمة لتجدي في الأمر شيئا. كانت الفرق الرئيسية لمسرح الدولة الرسمي آنذاك تتخبط على غير هدى في أروقة الكوميديات الموسيقية التافهة ودهاليز الهزليات الفجة، في تهافت واضح لتقليد الفرق التجارية طمعا في اجتذاب بعض من جمهورها الثرى، الباحث عن الترفيه

السطحي والمتعة السهلة. تجاهلت فرق العاصمة دورها الأساسي في تفريخ مبدعين جدد، والحفاظ على تراث المسرح العربي حيا في وجدان الأجيال المتعاقبة، وبدلا من تقديمه في رؤى وتفسيرات جديدة من خلال نظام «الربرتوار»، وهو نظام مارسته معظم الفرق المسرحية الهامة منذ بدايات المسرح في مصر كي تختبر قدرة النصوص وتقاليد الأداء على الاشتباك مع الواقع وتجاوز أزمنتها التاريخية، فضلت فرق العاصمة التسكع فى ميادين المسرح التجارى الرخيص.

في تلك السنوات العجاف، التي محت مرافئ الصبا الوارفة، حتى بدا الوطن قاسيا جهما، سوقيا غليظا، مبتذلا، كان مسرح الأقاليم على فقره وتواضعه أحد أطواق النجاة ومصادر السلوى... وجدت في بؤره المنتثرة عبر الوادي طولا وعرضا مخزونا حقيقيا من الفن الجميل والأصالة الفكرية، وكأنه مصفاة دقيقة لا تحتفظ إلا بأفضل ما أنتجته القريحة العربية من إبداعات مسرحية. على خشبات هذا المسرح الهامشي وأمثاله من مسارح الظل، القابعة بعيدا عن أضواء الإعلام واهتمامات المسئولين وجمهور الصفوة – مسارح العمال وطلبة الجامعات والهواة – شاهدت روائع لم أكن رأيتها من قبل، واكتشفت كتابا لم أكن قد سمعت بهم، وبدا لي فنانو هذا المسرح ومبدعيه أشبه بكتائب من المجاهدين–العاشقين، الذين نذروا أنفسهم في تصوف رقيق لخدمة المسرح والحفاظ على هويته وكرامته. كنا نرتحل أنا ومجموعة من النقاد عبر الدلتا والوادي بحثا عن هذا المسرح الصادق في باصات متهالكة، تداعت مقاعدها وأبوابها

ونوافذها، نتحمل قيظ الصيف وبرد الشتاء، ومطبات الطرق المهملة، التي ترجنا دون هوادة حتى تقضقض عظامنا، ناهيك عن قذارة المواقع وسخافات الموظفين الكسالى وتزلفهم الممجوج، وتدمى قلوبنا لرقة حال الفنانين البادية في ملابسهم ووجوههم، حتى ليخال المرء أنهم يقتطعون من قوتهم اليومي لتمويل متطلبات أدوارهم، ثم نعود آخر الليل في حالة توهج غريبة، وكأنما مستنا عصا سحرية لجنية طيبة، أو عثرنا على خبيئة فرعونية قديمة.

لم يخطر ببالنا آنذاك أن سنوات الإهمال الطويلة هذه (التي طالما تندرنا خلالها في شئ من الزهو الأحمق بالمثل المصري القديم القائل بأن «الشطرة تغزل برجل حمار») ربما تحمل في أحشائها بذور مأساة مروعة تنمو حثيثا في الظلام، وأن الأبرياء وحدهم سيكونون ضحاياها. وذات مساء، في الخامس من سبتمبر (أيلول مصر الأسود) عام ٢٠٠٥، داهمتنا الكارثة...احترق الأصدقاء والأحباب والأبناء ... عشرات وعشرات من خيرة مبدعي ونقاد كتائب الثقافة الجماهيرية تفحمت أجسادهم في محرقة قصر ثقافة بنى سويف. وقبل أن نفيق من هول الصدمة أو توارى الجثث التراب، تكشفت الأبعاد الحقيقية للكارثة، وتعرت كل السوءات. لم تكن مجرد كارثة أصابت أحد أجهزة وزارة الثقافة، بل نكبة وطن بأكمله، وطن طال الفساد والإهمال والتسيب جل مؤسساته، بما في ذلك المستشفيات وأجهزة المطافئ والإسعاف، وأصبح الزيف والتربح والتقنع ديدنه، فهانت عليه أرواح أبنائه حتى إذا طالتهم النار لم يجدوا فيه مغيثا. كانت

أياما سوداء بحق، خلت فيها أن جهاز الثقافة الجماهيرية - ذلك الصرح العتيق، الغالي على علاته، الحيوي رغم مثالبه - قد انهار أخيرا ولن تقوم له قائمة بعد الآن. أذكر كم تندرت في تلك الأيام العصيبة، بقلب يقطر مرارة، بالاسم الجديد، الأنيق، الذي اختاروه منذ سنوات لهذا الجهاز: «هيئة قصور الثقافة». لم يكن تغيير الاسم يعنى فقط التنكر لأصحاب المشروع الحقيقيين - الجماهير، أو مناورة ساذجة لتجميل واقع كئيب بوضع لافتات براقة وهمية (وما أرخص الأسماء في بلادي!). كان الاسم الجديد ينطوي على تورية لفظية كاشفة، أشبه ما تكون بزلة اللسان التي تفضح النوايا الخفية دون قصد في علم النفس الفرويدى، وكأن القائمين على هذا الجهاز انزلقوا (من دون وعى) إلي الاعتراف بنية «التقصير» في أداء الواجب وتقليص الدور الثقافي لهذه المؤسسة.

لكن «الوردة تحت أي اسم تنشر عطرا» (كما قالت جولييت شكسبير في ترجمة صلاح عبد الصبور)، كما أن الفكرة لا تموت باحتراق المواقع والجدران وسقوط الشهداء. لهذا، احتفظت الثقافة الجماهيرية برسالتها رغم تغيير الاسم، وخرجت من محنة الخامس من أيلول بفضل أبنائها. لم أكن أتصور أن ينبعث من رماد تلك المحرقة الكئيبة طائر العنقاء الأسطوري ويتحقق رؤية عين. أنطلق الأولاد والبنات، الشيوخ والشبان، في أروقة الصحافة والمحاكم يطلبون القصاص ويبحثون عن حقوق الموتى الضائعة، ويرفضون أن تتخذ الحكومة فجيعتهم ذريعة لاهدار حقوق اكتسبوها بعرق السنين. ورغم إغلاق معظم المواقع (حتى يومنا هذا) بحجة تأمينها

ضد الكوارث، وهو أمر قد يستغرق أعواما، استطاعت إدارة المسرح بهذا الجهاز، بقيادة الشاعر محمود نسيم، وجهود فريق فدائي من العاملين- المبدعين، أن تقدم عددا من العروض المسرحية الناجحة في العام الماضي، بل وتقيم أيضا في نفس العام أول مهرجان مسرحي يخصص لإبداع المرأة فى مجال الإخراج، وتعقبه بورشة في الإسكندرية امتدت ستة أشهر لإعداد كوادر جديدة من المخرجات الشابات. ولأن محمود نسيم وفريقه الرائع يعون جيدا البعد العربي لهويتهم، ويحرصون عليه، فقد قرروا أن يكون مهرجان هذا العام لقاء حميميا بين المخرجات المصريات ونظيراتهن في كل أرجاء الوطن العربي.

لكن، يظل مسرح الأقاليم هو أساس هذه الهيئة وخط دفاعها الأول، ويظل توصيل الخدمات الثقافية إلي البسطاء والمحرومين واجبها المقدس ومبرر وجودها. لهذا جاءت ليالي الحكيم، التي افتتحت في أوائل مارس هذا العام قي قصر ثقافة الزقازيق، في محافظة الدقهلية، مشروعا عبقريا رائدا، يتبنى فكرة العودة إلي الأصول، وقيادة فناني مسرح الأقاليم وجمهوره، على مدار شهور من التدريب وشهر كامل من العروض، إلي منابت الفن الدرامي الأصيل في مصر. كان صاحب الفكرة هو المخرج الشاب عمرو قابيل، الذي يحلو لي أن أصف موهبته بأنها «طويلة التيلة» مثل القطن المصري الفاخر، الذي لم يعد له الآن وجودا. لكن فكرة إحياء خمس مسرحيات منوعة لتوفيق الحكيم دفعة واحدة، واستخدامها منطلقا

لاحياء فرقة إقليمية تفككت أواصرها وصدئت مواهبها بفعل سنوات من التجاهل والإهمال، لم تكن لتظهر إلي النور لولا حماسة فنان أصيل مثل محمود نسيم الذي ساند المشروع في كل مراحله.

على مدى شهر كامل، شاهد أهل الزقازيق، ونحن معهم، **السلطان الحائر**، **مجلس العدل**، **الصفقة**، **رصاصة في القلب**، و **أهل الكهف** على التوالي. كانت كل مسرحية تعرض أربع ليالي، ويفصل بين كل مسرحية وجارتها يومان «لزوم التسخين» للعرض التالي. مثل هذا الإيقاع اللاهث - الذي يذكرنا بإيقاع العمل في فرقة رمسيس، كما كانت «الست» أمينة رزق (رحمها الله) تصفه لنا - يتطلب برنامجا صارما للتدريب على كل المسرحيات يسبق ميعاد العرض بشهور، بحيث تكون كل المسرحيات جاهزة للعرض في نفس الوقت، ولا يحتاج الممثل أو التقني إلا ليوم أو اثنين لاستحضار ما سبق التدرب عليه.

كانت **ليالي الحكيم** مشروع إحياء بحق.. إحياء لقيم كادت أن تندثر، ومنها رصانة اللغة العربية التي امتهنت إلى حد الزوال، ورشاقة الحوار وذكاؤه وألمعيته، وأناقة الجدل الفكري الحر المتسامح، وجرأة التساؤل حول معاني العدل والحب والزمن، وحقيقة الحياة والموت والبعث. وقبل هذا وذاك قيمة الانضباط،، ورغم أن هدف عمرو قابيل كان إحياء تراث مسرحي متفرد، واستخدامه لجلو الصدأ عن أصوات وأجساد وعقول ممثليه، عن طريق تعريضهم لجرعات مكثفة من إشعاعات عبقرية

الحكيم على مدى شهور طوال من التدريبات، وتقديم دورة تثقيفية مجانية للجمهور عن مسرح هذا الرائد، لم تخل العروض من اجتهادات إخراجية طريفة ... منها تغيير نهاية **السلطان الحائر** عبر الصورة والحركة لتقول بأن الحاكم، حتى وإن اكتسب شرعيته من الشعب، لا يمكن أن يكون عادلا بحق ما لم يتخلص من زبانيته، ومنها أيضا وضع الجمهور على خشبة المسرح والقاضي في أعلى مكان في «البلكون»، في **مجلس العدل**، بحيث تحولت الصالة إلي فجوة أشبه ببئر مظلمة تهدد بابتلاع كل من تسول له نفسه بتجاوز الحدود والقفز إلى الحضرة السامية، ناهيك عن تقديم **الصفقة** في الباحة المكشوفة، خارج قصر الثقافة في وضح النهار، في وجود حمار ابيض لطيف، حمل السيد المستغل إلي ساحة الأداء.

كانت مي رضا – التي تألقت في دور الغانية في **السلطان الحائر** وفيفي في **رصاصة في القلب** – العنصر الخارجي الوحيد في هذا المشروع المحلى الصرف. لكنها لم تكن غريبة تماما عن السياق، فهي ابنة الثقافة الجماهيرية وعضو في فرقة السامر القاهرية. وعلى مدى ستة أشهر كرست هذه الفنانة الجميلة المثقفة نفسها للمشروع، وتعاملت مع فرقة الزقازيق لا كنجمة وافدة من العاصمة، تشق طريقها بثبات في مجال الدراما التلفزيونية، بل كزميلة لا تستنكف طلب العون والمشورة من أعضاء الفرقة المخضرمين، أو الظهور ضمن «الكورس» في **الصفقة**.

وبالأمس، كانت آخر الليالي، وافترقنا على وعد من محمود نسيم بتكرار التجربة في أماكن أخرى من الوادي، درءا لرياح السموم، وكما قالوا قديما، أول الغيث قطر.

من «الناس اللي في التالت» إلى «ولاد اللذينة»
رحلة أسامة أنور عكاشة في المسرح

ليس غريبا أن يسعى بعض كتاب المسرح لاقتحام مجال الدراما التلفزيونية التي تحقق للمؤلف شهرة واسعة تتجاوز حدود وطنه، وعائدا ماديا يفوق أضعاف ما يحصله في المسرح. أما المثير للدهشة حقا فهو أن يجتهد كاتب تلفزيوني عملاق مثل أسامه أنور عكاشة لاكتساب صفة «الكاتب المسرحي» في السنوات الأخيرة، وكأنها شرف لا يعدله آخر. وفي هذا الصدد يمثل عكاشة ظاهرة متفردة بحق، تثير أسئلة هامة حول القيمة الأدبية للدراما التلفزيونية مقارنة بالدراما المسرحية، وطبيعة الكتابة لكل من الوسيطين، ومدى الإشباع الفني الذي تحققه كل منهما للكاتب. والحق أن هذه الأسئلة وغيرها لم تكن لتفرض نفسها علينا لولا حرص عكاشة على الاستمرار في الكتابة للمسرح، وإسناده كل أعماله إلى مخرج شاب (محمد عمر) حتى يضمن احترامه لنصوصه، وكفاحه لأجل أن تخرج مسرحياته إلى الجمهور في أفضل صورة، رغم ضعف موازنات الإنتاج المسرحي في مصر، وانشغال غالبية الممثلين والممثلات بالأعمال التلفزيونية على مدار العام.

الناس اللي في التالت

أطل علينا عكاشة عام ٢٠٠١ بمسرحيته الأولى الناس اللى في التالت، وكان قد كتبها قبل ذلك بسنوات، ورفضتها الرقابة مرارا، ولم يكن صاحبها قد امتلك بعد قوة التأثير في أجهزة الإنتاج المسرحي. ورغم أنه استطاع أن يحشد للمسرحية عددا من أحب وألمع نجوم التمثيل في مصر، كان عكاشة النجم الأول في هذا العرض، وأعاد إلى الأذهان فترة الستينات، حين كان المؤلف قوة الجذب الجماهيري الرئيسية ونجم شباك التذاكر بلا منازع.

على مدى شهور، تدفق الجمهور العاشق لمسلسلات عكاشة على المسرح القومي بأعداد لم يكن هذا المسرح العتيق قد شهدها منذ سنوات طويلة، ربما منذ عرض **البهلوان** ليوسف إدريس أو **أهلا يا بكوات** للينين الرملي في أواخر الثمانينات، ولم تخيب المسرحية توقعاتهم. كانت مسرحية طموحة في أفكارها ورسالتها، تسعى إلى فضح القهر البوليسي الذي تمارسه الأنظمة الشمولية على رعاياها، وتشريح الطبقة المتوسطة لتفسير مظاهر الخلل في الواقع المصري المعاصر، التي تتمثل في فساد العلاقات، وانهيار الأخلاق، واستشراء النزعات الأنانية والمادية، وتفشى مشاعر الإحباط والضياع، واللامبالاة والعجز بين الشباب. ورغم جدية هذا التصور الدرامي وقسوته، استطاع عكاشة أن يصوغه في شكل

مسرحي جماهيري جذاب، حفل بعناصر المفاجأة والتوتر، والترقب والإثارة، وجمع بين صرامة البناء الدرامي الكلاسيكي الرصين، وسخونة الميلودراما وتدفقها العاطفي، وحيوية قالب التحقيق البوليسي.

إن رجل المخابرات الذي يقتحم بيت عائلة «وداد» أثناء احتفالها بعرس أحد أبنائها بدعوى البحث عن أحد الإرهابيين لا يلبث أن يتحول إلى قوة كشف كاسحة، تعرى كل الأسرار المشينة في حياة هذه الأسرة – تماما مثل مفتش البوليس في مسرحية جون . ب. بريستلى الشهيرة **زيارة المفتش** التي ربما تأثر بها عكاشة. لكن التعرية هنا لا تتم لصالح الحقيقة والعدالة كما هو الحال في مسرحية بريستلى، بل بهدف تفتيت الأسرة، وإذلال أفرادها، ومحو ما تبقى لديهم من كبرياء أو كرامة، حتى يصبحوا خرقا بالية تحت أقدام العسكر، وتلك قمة القهر لو تعلمون.

في عز الضهر و قمر ١٤

وبعد عامين، ظهرت مسرحية **في عز الضهر** (أيضا في المسرح القومي) لتثبت لنا جدية مشروع عكاشة المسرحي، وأن **الناس اللي في التالت** لم تكن مجرد نزوة، بل بداية رحلة بحث عن فضاء جديد للعب الدرامي الحر، بعيدا عن تقاليد الدراما التلفزيونية الواقعية ومحاذيرها الرقابية – فضاء يسمح للكاتب بالتجريب في الشكل والمغامرة في المضمون، ودرجة من الحرية وجرأة التعبير قل أن تتاح على الشاشة الصغيرة. حملت مسرحية عكاشة

الثانية أصداء واضحة من الأولى في شخصياتها وموضوعها، لكنها جاءت أشد ضراوة في إدانتها للواقع، وأكثر جرأة وطموحا في تشكيلها الفني.

تبدأ المسرحية واقعية صرفة، فتقدم لنه بمجموعة من عائلات الطبقة المتوسطة التي اغتنت في عصر الانفتاح، فباتت تعيش حياة مادية رغيدة، لكنها خاوية، متهرئة على صعيد العلاقات الأسرية والأخلاق. تجتمع هذه الأسر في الإسكندرية، في منتجع صيفي تملكه «الحاجة زينات»، وهي مومس سابقة، لها ابن مراهق أفسدته بالتدليل وأخ أدمن المخدرات. وذات صباح يختفي كل الأبناء، ويعثر على ملابسهم على الشاطئ. وحين تتوالى البلاغات عن حوادث مماثلة في أماكن أخرى، ويتلقى الآباء مكالمات هاتفية مبتورة من الأبناء الغائبين، وكأنها استغاثات، يبدو الأمر لغزا غامضا. ويفجر هذا الموقف المتوتر إحساسا عارما بالذنب لدى الآباء، يدفعهم إلى مواجهة أنفسهم وبعضهم البعض، وتعرية أخطائهم. وحين تكتمل الصورة القبيحة، يظهر الأبناء فجأة، في نفس ملابس الاستحمام التي وجدت على الشاطئ، وتحفظت عليها الشرطة! وهنا يتساءل المشاهد: هل كان كل ما سبق هلوسة جماعية تولدت من شعور دفين بالذنب لدى كل الأسر؟ أم أن اعترافات الآباء قد طهرتهم فكوفئوا بعودة الأبناء فيما يشبه المعجزة؟ ولكن، وعلى الفور، تداهمنا المسرحية بسؤال آخر: هل عاد الأبناء حقا؟ لقد تبدلت أحوالهم بصورة جعلتهم كالغرباء ، كما أن ظهورهم يتزامن مع العثور على العديد من الجثث

الغارقة، التي تؤكد الشرطة أنها لهم! إن المسرحية التي تبدأ بداية واقعية لا تلبث أن تتحول إلى التعبير المجازى ، وتنتهي باستعارة فحواها أن جيل الأبناء قد ضاع وهو حاضر، ومات وهو حي.

وفي تجربته التالية، **قمر ١٤**، التي قدمها مركز الهناجر عام ٢٠٠٥، تخلى عكاشة عن الواقعية لصالح الفنتازيا والأسلوب التعبيري، وعن التحليل الاجتماعي لصالح التحليل النفسي، فجاءت المسرحية فى مضمونها أشبه برحلة غوص إلى أعماق فنان على مشارف الشيخوخة، بحثا عن أسباب الأزمة الوجودية التي يعانيها، رغم نجاحه وثرائه، وأقرب في شكلها إلي المونودراما، رغم اشتمالها على شخصيات عديدة، مستدعاة من الماضى، يجسدها كلها ثلاثة ممثلين فقط. إن المكان الواقعي في البداية لا يلبث أن يتحول بظهور حورية البحر إلى فضاء نفسي غائم، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، وتذوب الصور بعضها في البعض، كما يحدث في الأحلام. وبعد أن يكتشف الفنان جذور أزمته الروحية، والتي تتلخص في آلية القهر التي تمارسها كل المؤسسات الاجتماعية على الفرد، كما يكتشف فساد حاضره، المتمثل في خيانة زوجته وتنازلاته الفنية، يتركه عكاشة حائرا بين خيار الاستمرار في حياته الزائفة، أو تلبية دعوة الحرية، التي قد تعنى الموت أيضا.

ولاد اللذينه

وفي أحدث مسرحياته – **ولاد اللذينه**، التي تعرض حاليا على مسرح ميامي – يستأنف عكاشة إدانته لواقع ما بعد الانفتاح، فيصور عالما ضرب العفن في جذوره، و لم يعد ثمة أمل في إنقاذه، أو الخلاص منه إلا بالموت. فشخصيات المسرحية إما لصوص أو عاهرات أو قوادون، أو شباب جبان، مشوه، ضائع؛ ومسرح الأحداث لم يعد بيتا لأسرة، أو منتجعا للعائلات، بل غدا وكرا صريحا للرذيلة، من الاتجار في الأعراض وعقد الصفقات المشبوهة، إلى التستر على جرائم الاغتصاب وقبر الأبرياء.

ورغم ما في هذه الرؤية من قسوة تبلغ حد التطرف، وتشاؤم يلامس العدمية، فقد اختار لها عكاشة تشكيلا دراميا مبتكرا، يضمن قدرا من التباعد العاطفي والكوميديا.، ويتكون من موقف درامي رئيسي، يحمل ملامح واضحة من «الفارس» التقليدية، يحيطه إطار ملحمي من السرد والتعليق. إن تزامن وصول رجل أعمال ثرى مع إحدى عشيقاته إلى أحد قصوره المنعزلة للإعداد لسهرة حمراء لأحد شركائه بغية إتمام صفقة سمينة، مع وصول ابنه التالف بصحبة اثنين من أصدقائه وثلاث فتيات، إحداهن في حالة إغماء نتيجة محاولة أحدهم الاعتداء عليها، وما يفجره هذا اللقاء المحرج من مفارقات كوميدية تتمثل في محاولة كل من الفريقين الاختباء من الآخر، أو تبرير وجوده أمامه، أو دفعه للرحيل، إلى جانب وجود لص

يختبئ في «البدروم»، ويقتحم مسار الأحداث خفية بين الحين والآخر فيصيب الآخرين بالرعب ... كل هذا يشكل موقفا دراميا ينتمي بأصالة إلى عالم الهزليات. لكن هذا العالم يتقاطع بصورة متكررة مع تعليقات اللص النقدية اللاذعة، وكأنه شاهد على العصر، كما يصطدم أيضا بعالم الميلودراما الذي تستحضره إلى النص قصة راقصة الباليه الطاهرة، صاحبة القلب المعتل.

وإلى جانب عنصر التوتر الخارجي الذي يتولد من ضرورة تخلص الأب من ابنه وأصدقائه، تمثل حالة الفتاة المشرفة على الموت عنصر توتر داخلي، يفجر سلسلة من المواجهات الحادة بين الأصدقاء، نكتشف من خلالها أنهم – هم أيضا، مثل اللص والفتاة الشريفة – من ضحايا المجتمع الانفتاحي الجديد، بفروقه المادية الفاحشة، وقيمه الزائفة، وأسره المفككة، وعلاقاته المتهرئة. وتصل عملية التعرية إلى ذروتها في مواجهة أخيرة صارخة – تتخللها أعيرة نارية – بين لص البيوت الصغير ولصوص الوطن الكبار. لكن التكشف هنا لا يفضي إلى تحول؛ فما أن يختفي اللص حتى يستعيد الأب سيطرته على الشباب، رغم استيقاظ ضمائرهم وإحساسهم بالذنب، فيرحلون تاركين جثة ضحيتهم لترسل في طرد إلى أقاربها، بينما يستعد الأب وعشيقته وشريكه لقضاء السهرة في عوامة على النيل.

وفي مسرحية كهذه، تجمع بين أنواع مسرحية متباينة ، ومستويات لغوية تنتقل من قمة الرقة إلي أدنى درجات السوقية، يصبح من العبث أن

نتحدث عن أشياء من قبيل الوحدة الفنية أو الأثر الكلى، فهي تترك المتفرج موزعا بين التعاطف مع الضحايا الشباب، وبين التبرم بالعاطفية المفرطة في تصويرهم (التي ضاعفت جرعتها موسيقى عطية محمود)، بين الرغبة في الضحك من الموقف الهزلي الذي تنطلق منه المسرحية (و الذي أكده ديكور عادل يوسف المزخرف إلى حد التبهرج)، وبين نبرتها الوعظية العالية، خاصة في حديث اللص إلى الجمهور.

ورغم اختيار المخرج الجيد لممثليه، خاصة محمود الجندي في دور اللص، ومحمد عبد المعطى في دور الطبيب المخبول، وثلاثي الأصدقاء (تامر عبد المنعم، محمد إسماعيل، وياسر فرج)، فقد جانبه الصواب في إسناد دور الأب الفاسق لممثل يتمتع بمظهر وديع وملامح حالمة مثل محمود الحديني. ولكن، ربما كان هذا انعكاسا لفكرة التناقض بين المظهر والمخبر التي تلح عليها المسرحية.

المراجع

1. Carlos Tindemans، "Coherence and Focability: A Contribution to the Analysability of Theatre Discours"، Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe، Vo. 10: Semiotics of Drama and Theatre، ed. Herta Schmid and Alyosius Van Kesteren، John Benjamins Publishing Co.، Amsterdam and Philadelphia، 1984، pp. 127 –34.

2. Dick Bebdige، Subculture: The Meaning of Style، Methuen، London and NewYork، 1979.

3. Diedre Burton، Dialogue and Discourse، Routledge and Kegan Paul، London، 1980.

4. E. D. Hirsch، Validity in Interpretation، New Haven، Conn.، 1976.

5. Ginka Sherzer، "Frames and Communication in Genet's The Balcony"، Linguistics and Literary Studies in Eastern Europe، pp. 368 – 92.

6. Hans-Georg Gadamar، Truth and Method، London، 1975.
7. Jim Collins، Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism، Routledge، New York and London، 1989.

8. Keir Elam، The Semiotics of Theatre and Drama، Methuen، London، 1984.

9. Roland Barthes، Mythologies، trans. Annette Lavers، Hill and Wang، New York، 1972.

10. Roman Ingarten، The Literary Work of Art، Evanston، Ill.، 1973.

11. Stanley Fish، Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities، Cambrige، Mass.، 1980.

12. Wolfgang Iser، The Implied Reader، Baltimore، 1974، and The Act of Reading، London، 1978.

١٣. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى البشور، دمشق، ١٩٨٧

المرأة: بين الفن و العشق و الزواج

يضم هذا الكتاب ثمانى اجتهادات منوعة لتأمل الظاهرة المسرحية في عدد من جوانبها. فبينما تركز الدراستان الأولى والثانية على وضعية المرآة فى المسرح فى ظل الثقافة الأبوية المهيمنة، وتفحصها من منظور نسوى فى سياقها الاجتماعى والاقتصادى والأخلاقى منذ عشرينات القرن الماضى وحتى الآن، تتتبع الدراسة الثالثة الأصول التاريخية لصيغة درامية/مسرحية اكتسبت شعبية كبيرة فى مصر منذ الثمانينيات، وخاصة بين شباب المسرحيين، وهى «المونودراما»، كما ترصد أنواعها المختلفة وتجلياتها الحديثة فى المسرح المعاصر، سواء عندنا أو فى الغرب.

وفى الدراستين التاليتين، تستحوذ عملية التواصل فى المسرح ما بين إنشاء العرض وتفسيره على اهتمام البحث وتخضع لتحليل مُفصّل. أما الدراسة السادسة، فتسعى إلى فحص التوجهات الفكرية للكوميديا فى المسرح العربى فى ضوء عدد من المفاهيم النقدية الحديثة، وخاصة مصطلح «الكرنفالية» الذى صكه الناقد الروسى «ميخائيل باختين».

وفى جزئه الآخير، ينتقل الكتاب إلى عمل المخرج فى المسرح، ف... من خلال تجربتين مسرحيتين حديثتين، إحداهما للراحل العظيم ... أردش، والأخرى للفنان الشاب، صاحب الموهبة الكبيرة، عمرو ق... يتوقف فى النهاية أمام ظاهرة تحول كاتب تليفزيونى مخضرم م... أنور عكاشة إلى المسرح فيقدم تحليلاً لمسرحياته الأربع التى ق... خشبة المسرح.

الفوتوغرافيا و تصميم الغلاف : أحمد اللباد

